COLECŢIA ESEURI
EDITURA UNIVERS, BUCUREŞTI, 1977
e Chatto & Windus
ALONG THE ROAD; MUSIC AT NIGHT; ON THE MARGIN; DO WHAT YOU WILL; LITERATURE AND SCIENCE
Toate drepturile asupra acestei versiun stat rezervate Editurii UNIVERS
ALDOUS HUXLEY
ŞI RESTUL E TĂCERE
ÎN ROMÂNEŞTE DE ANTOANETA RALIAN PREFAŢĂ DE MARIAN POPA

Aldous Huxley sau etica echilibrului

Huxley poate fi considerat drept cel mai important reprezentant al romanului eseistic din secolul nostru. Dar el este şi un prodigios autor de eseuri propriu-zise, circumscrise tradiţiilor britanice ale speciei, definită în acest spaţiu prin varietatea tematică şi de tratament a unor probleme accentuate moral. Principalele volume de eseuri sunt: On the Margin (Adnotări, 1923), Jesting Pilate (Pilat glumeşte, 1926), Proper Studies (Studii adecvate, 1927, v. Pope, „Stadiul cel mai propriu omenirii e omul"), Do What You Will (Fă ce vrei, 1929), Music at Night (Muzică în noapte, 1931), Olive Tree (Măslinul, 1936), Ends and Means (Scopuri şi mijloace, 1937), The Perennial Philosophy (Filosofia perenă, 1945), Science, Liberty and Peace (Ştiinţă, libertate şi pace, 1946), Themes and Variations (Teme şi variaţiuni, 1950), The Doors of Perception (Porţile percepţiei, 1954), Heaven and Hell (Cer şi iad, 1956), Literature and Science (Literatură şi ştiinţă, 1963), Shakespeare and Religion (Shakespeare şi religia, 1963). Evident, nu e cazul să se examineze aici totalitatea acestei opere, a cărei unitate e impresionantă, dar merită să fie evidenţiate acele trăsături definitorii, ce asigură deopotrivă omogenitatea ansamblului şi individualitatea oricărui eseu prezent în această culegere. O parte apreciabilă din eseurile lui Huxley este consacrată literaturii. Eseurile de acest tip au un caracter programatic sau sunt fine analize pro domo ale unor cărţi şi autori clasici. Altele ar interesa arta şi cultura în genere, Desigur, asemenea diferenţieri simple pot fi susţinute cu oarecare dificultate. Orice eseu literar semnat de Huxley\ poate fi considerat drept un eseu filosofic, orice eseu filosofic devine unul ştiinţific. Huxley porneşte de la un pre\ text literar pentru a ajunge la raţionamente logice, filosofice,

politice, estetice, artistice, ilustrând legăturile dintre diferitele posibilităţi de abordare a unui obiect, disponibilităţile interioare ale obiectului dat şi, în genere, excelenţa eseului în fructificarea acestor raporturi. Câteva idei şi principii tutelează însă orice observaţie şi orice afirmaţie.

Ideea centrală a romanelor sau nuvelelor, ce va fi regăsită şi în eseuri, susţine existenţa unui „Adevăr Total", exprimat în două realităţi simetrice ca unitate în diversitate: prin realitatea exterioară a unui univers de obiecte, fenomene şi relaţii, şi prin unitatea interioară a ceea ce se numeşte omul ca individ sau entitate. O imagine a lumii nu va fi autentică decât dacă va reflecta acest principiu de totalizare; contrar mai tuturor doctrinelor literare ale secolului, Huxley consideră autenticitatea imposibilă prin condiţionarea ei de un principiu subiectiv, pentru că orice idee limitativă exprimă într-un fel sau altul extremismul şi parţializarea. Autenticul aparţine, paradoxal, unei convenţii, Adevărului total, constituit din totalitatea elementelor realităţii. Realitatea percepută şi transmisă direct, aparţine unei extreme, fie ea logică sau ilogică: abia manevrele de confruntare şi reunire a realităţilor prezente şi absente, receptate şi imaginate dau o reprezentare a totalităţii autentice. În acest sens, adevărul total e o probabilitate superioară celei reale, bazându-se pe complexitatea complementară, compensatorie şi dilogică a lumii receptate şi reconstruite.

Este clar că, pentru Huxley, Adevărul Total exterior ar fi o totalizare structurată de adevăruri parţiale, materializată în romanele sale prin scheme muzicale dominate de contrapunct. Eseul Arta şi adevărul evident examinează natura acestor adevăruri, descoperindu-se două tipuri: adevăruri evidente şi adevăruri mari. Evidenţele sunt nesemnificative, indicând capacitatea de a oferi realităţi recognoscibile. Caracterul oricărei arte e explicat prin proporţia de angajare a celor două feluri de adevăruri. O imagine simetrică este aceea a omului ca adevăr total / despre om. Un individ este totalitatea indivizilor potenţiali, materializaţi sau reprimaţi într-o sumă de ambianţe. Sprijinindu-se pe bunul simţ tradiţional, pe cele mai sigure şi mai vechi realităţi psihologice, Huxley formulează o concepţie diferită de unele dogmatizări aristotelice. Omul este o unitate în diversitate, o ipostază fiind evidenţiată într-o situaţie dată. Un eseu de motivare psihologică a propriei creaţii şi a acestui punct de

vedere în genere este Ochiul spectatorului, unde se porneşte de la o situaţie personală: autorul nu este un bun om de societate, pentru că el e mai bine dotat pentru recepţia distributivă, contrapunctică a unei ambianţe, capacitatea sa de reacţie fiind, în aceste condiţii, aproape nulă. De aici, descrierea unui sistem de recepţie a locurilor de tranziţie care se află la temelia artei moderne. Abordarea superficială a subiectului e în acest caz utilă, aprofundarea imposibilă: dar superficiul fragmentar, lacunele de informaţie, nedeterminarea favorizează imaginaţia constructivă şi relevă înlocuirea omniscienţei divine inductive cu ochiul străin al omului spectator, demiurg prin deducţie. Poziţia unui asemenea individ e ilustrată prin Philip Quarles din Punct-contrapunct. Ea revine m şi ochelari neputincioşi… cu o motivare socială şi psihologică mai accentuată. „Trăim într-o lume de non-sequitur-uri. Sau, mai bine zis, am trăi într-o astfel de lume dacă am fi simultan conştienţi de mai mult decât de un singur aspect al fiecărui eveniment în parte. Viaţa noastră se petrece întâi într-un compartiment impermeabil al experienţei, apoi trece în altul. Artistul, dacă vrea, poate să doboare zidurile despărţitoare dintre compartimente şi, în felul acesta, să ne ofere o privelişte simultană a două sau mai multe dintre ele. Văzută astfel, realitatea pare extrem de bizară”. Aici găseşte el o posibilitate a ironiei moderne, bazată pe suprapunerea a doua incompatibilităţi pe care viitorul le va neutraliza poate cândva. În eseul Pascal, argumentaţia este reluată. „Prin natura sa, niciun om nu locuieşte exclusiv într-un singur univers. Toate existenţele… se desfăşoară sub cel puţin două drapele şi, de obicei, chiar sub mai multe. Până şi cel mai fervent pozitivist se lasă uneori târât de valul unei emoţii mistice. Până şi cei mai vajnici vânători de absolut, esteţii şi idealiştii, trebuie să se preteze la compromisuri cu lumea vulgară a relativităţii…” Sau, în termenii unei asociaţii muzicale: „Muzica mea, ca şi aceea a oricărei făpturi vii şi conştiente, este un contrapunct, nu o melodie unitară, ci o succesiune de armonii şi discordanţe. Eu sunt când o persoană când alta, aussi different de moi meme, que des autres, după cum spune La Rochefoucauld. Şi, întotdeauna potenţial, iar uneori chiar în realitate şi conştient, sunt doi oameni în acelaşi timp 1. De aici, turnura programatică: „O viaţă perfect omogenă înseamnă o contradicţie în termeni. Fără contraste şi diversităţi, viaţa e de neconceput. De aceea iubitorul de viaţă crede în contraste şi diversităţi, atâtea câte sunt cu putinţă să existe; căci,

nefiind un ve-nerator al morţii, asemenea hindusului, el nu vrea să aibă de-a face cu o perfecţiune care înseamnă anihilare; şi ne-fâind ilogic, asemenea creştinilor, nu poate crede într-o perfecţiune care nu e o Nirvāṇa a nonexistenţei". Crezul său, bazat pe armonia realităţii interioare şi exterioare s-ar înscrie în formula „excesului echilibrat", sau mai curând a echilibrului format din variaţii. „Iubitorul de viaţă nu poate accepta o filosofie şi o morală care nu corespund cu faptele experienţei. Pentru el, fiecare dintre eurile sale are un drept la existenţă, are un drept la propriile sale valori. Desigur, el face tot ce-i posibil – şi aceasta ca o chestiune de politică practică – pentru ca eul potrivit să apară la momentul potrivit… Scopul iubitorului de viaţă este acela de a stabili un echilibru vital, nu prin frânarea diversităţilor, nu prin moderarea exuberanţelor… ci dându-le frâu liber să se ciocnească una de alta. Echilibrul său este cel al exceselor contracarate, şi poate că e cel mai sănătos echilibru dintre toate". În sfârşit, „… armonia vieţii – a unicei vieţi care persistă, ca o unitate treptat schimbătoare, în timp – este o armonie construită din multe elemente. A suprima oricare dintre părţile diversităţii înseamnă a mutila unitatea. O fugă are nevoie de toate vocile ei. Chiar în bogatul contrapunct al vieţii, fiecare mică melodie separată îşi are rolul ei indispensabil. Registrul muzical se încheie în om". Raţionamentele lui Huxley aparţin unei variante epicureice a pragmatismului britanic. Se descoperă unitatea în diversitate a lumii, apoi a omului: se extrage de aici un sistem de referinţă pentru existenţa socială şi artistică. Consecinţele lui, dezvoltate simetric într-un proces de generare, sunt multiple. Cea mai importantă se referă la refuzul oricărei dogme. „Accept disperarea lui Carlyle şi veneraţia lui Pascal faţă de moarte, aşa cum accept forma nasurilor lor sau gusturile lor pentru artă. Ceea ce le obiectez eu e pretenţia lor de a dicta lumii întregi. Refuz să mi se impună cu sila veneraţia morţii. Şi viceversa, nu doresc să impun nimănui marca fabricii mele de adorator al vieţii".

Orice teorie, operă, opinie, idee va fi confruntată de Huxley cu cele două realităţi: pe de o parte echilibrul, pe de alta extremismul ca excentricitate, dogmă, subiectivism, intoleranţă. În dogmatism se descoperă unul din cei mai nocivi factori deformatori: „În fiecare secol, teoriile preconcepute i-au determinat pe oameni să aprecieze ceea ce e prost şi să respingă ceea ce e bun" (Breughel). Concret, în maniera celui mai englez *dry-mock*, el ridiculizează reducţia psihanalitică a

omului: „Dar în literatura freudiană ortodoxă trupurile, în totalitatea lor, aproape că nici nu sunt puse în discuţie. Ce-i drept, gura şi anusul se bucură de foarte mare atenţie – dar ca şi cum între acestea două n-ar mai exista nimic altceva" (Literatură şi ştiinţă). Huxley nu se rezumă de obicei la amendarea unui exces, propunând corecţii de armonizare a contrastelor. Dacă un exces e perisabil, deformează şi sărăceşte arta, mai multe excese pot fi adunate şi echilibrate într-o structură literară. Orice adevăr sau opinie poate fi compensată. Dacă există un adevăr mare şi un adevăr evident, atunci o artă descalifică adevărul mare prin aglutinarea lui în adevăruri evidente, iar raţionalismul prin nihilismul absolut al spaimei de realitate concretă: deci reuşitele artei moderne vor fi situate între aceste extreme (Arta şi adevărul evident). Dacă un artist se află în postura unui spectator, atunci există un altul care va fi în aceea de actor: poziţia ideală le va întruni pe amândouă (Ochiul spectatorului). „Pesimismul nu e mai adevărat decât optimismul şi viceversa", afirmă el în Pascal. Acceptând autenticitatea adevărului total, nu trebuie respinsă eficacitatea istorică a tragediei. Principiul suprem al artei e de natură morală; dar precizările sunt de echilibru: „O operă de artă e bună sau proastă în funcţie de calitatea caracterului care se exprimă prin ea. Asta nu înseamnă că toţi oamenii virtuoşi sunt şi buni artişti, şi nici că toţi artiştii sunt în mod convenţional virtuoşi".

Adevărurile literare limitative, ca şi exemplificările Adevărului Total sunt reperate de Huxley în toate timpurile. Una dintre distincţiile importante amintite este aceea dintre tragedie şi adevărul total. S-a ales tragedia şi pentru că prin estetica tradiţională, aceasta constituie o culme a posibilităţilor literaturii. „Arta Adevărului Total depăşeşte limitele tragediei şi ne arată, chiar dacă numai prin aluzii şi implicaţii, ce s-a petrecut înainte ca povestea tragică să fi luat fiinţă, ce se va petrece după ce se va încheia, ce se petrece concomitent cu ea în altă parte (şi acest „în altă parte" include toate părţile structurilor fizice şi mentale ale protagoniştilor care nu sunt angajaţi imediat în conflictul tragic). Tragedia este un vârtej arbitrar izolat pe suprafaţa unui fluviu amplu, care curge maiestuos, irezistibil, în jurul, dedesubtul, şi de fiecare parte a viitorii". Homer, Fiel-ding, Tolstoi, epopeicul în genere, Voltaire, Flaubert, Gide, Proust, Kafka, D.H. Lawrence, Hemingway ar reprezenta diferite imagini ale totalizării. Exemplele sunt inegale, diferite şi contradictorii, dar conducerea principală suficient de

limpede. Din artele plastice e ales Breughel, căruia i se consacră un eseu. Pictorul prezintă o complexitate contrapunctică sub toate aspectele formale şi de conţinut: „Lumea lui este un loc înfiorător; dar în ciuda acestui lucru, sau poate tocmai din pricina lui, bărbaţii şi femeile mănâncă, beau şi dansează; carnavalul contracarează postul mare şi triumfă asupra lui, chiar dacă numai vremelnic; copiii se joacă în stradă, oamenii se căsătoresc cu mare tămbălău". Se vede că „adevărul total" huxieyan

>k

JOC

ar fi sinonim în acest caz cu grotescul în accepţia lui Bahtin. O idee ce rezultă din exemplificări, urmărită de altfel cu tenacitate şi în alte părţi, este reversul situaţiei principiale: artistul mare nu poate fi explicat printr-o singură teorie şi nici nu se bazează pe una singură.

O opoziţie frecvent echilibrată are drept termeni raţionalismul şi iraţionalismul. În eseul ocazionat de apariţia primei cărţi dedicate lui Ben Jonson, dramaturgul elizabe-than este un autor care raţionalizează printr-o teorie într-o epocă de haos sau efervescenţă. Dar raţionalismul de acest tip nu e mai puţin amendabil decât opusul său: „Greşeala lui Jonson şi a clasiciştilor în general constă în presupunerea lor că nimic din ceea ce nu-i susceptibil de a fi supus unei analize logice nu merită a fi luat în consideraţie; şi adevărul este că marile triumfuri ale artei au loc într-o lume care nu e integral cea a intelectului, ci se găseşte plasată undeva între intelect şi inefabil, dar care, pentru cei ce-au pătruns în ea, e de o realitate extremă" (Ben Jonson). Într-un alt eseu, echilibrarea se face dinspre celălalt capăt: „Misterul e încântător şi răscolitor; dar a-l admira în mod exagerat e o nebunie. Un lucru e misterios prin simplul fapt că e necunoscut. Mistere vor exista totdeauna pentru că totdeauna vor exista lucruri necunoscute sau incognoscibile. Dar e preferabil să cunoaştem lucrurile cognoscibile. Nu-i un merit să nu cunoşti ce poate fi cunoscut. Unii literaţi, de pildă, se mândresc cu ignoranţa lor în domeniul ştiinţei; sunt proşti şi totodată aroganţi în prostia lor" (Ochiul spectatorului). În eseul consacrat lui Pascal, se afirmă categoric: raţionalismul pur e la fel de imposibil ca şi iraţionalismul pur.

În Arta şi-adevărul evident, condamnarea dezechilibrului din arta modernă se face potrivit aceloraşi criterii: „Pretinzând că anumite lucruri nu există, când ele sunt de fapt la locul lor, cea mai mare parte a

artei moderne se condamnă singură la sărăcie, la sterilitate, la decrepitudine prematură şi la moarte". În Muzica apei se porneşte de la comentariul formal al zgomotului întâmplător al picăturilor de apă, se schiţează apoi efecte psihologiste nu fără ironie, problema esenţială fiind următoarea: dacă, totuşi, există o semnificaţie în sunetele date? Încercarea de a găsi o semnificaţie în aleatoriu constituie un pretext pentru descalificarea dadaismului. Eseul Infamii subintelectuali analizează fenomenul snobismului, vechea obsesie britanică, şi ajunge să contureze un contrapunct între mode literare: trecerea de la ipostaza prostiei şi ignoranţei cu veleităţi intelectuale, la intelectualismul cu aparenţă contrarie. Obiectul de exemplificare e Hemingway; fenomenul persistă şi azi, când autori ca Samuel Beckett l-ar reprezenta încă mai bine. În treacăt fie amintit, analizând snobismul din unghiurile cele mai diferite, eseistul subliniază nu numai negativul, ci şi utilitatea lui (Snobisme alese). Câteva eseuri mai ample centralizează aproape toate preocupările şi procedeele de echilibrare ale eseistului. Unul dintre acestea este dedicat lui Pascal. Gânditorul e. judecat cu o severitate rar întâlnită, dar nu dintr-o altă poziţie extremistă, ci din aceea a omului cu toate facultăţile mentale şi senzoriale funcţionând normal. Acest punct de vedere permite o analiză nuanţată a omului prin operă şi invers. Materialismul dialectic fixează două poziţii privind relaţiile simetrice ale ideologiei şi realităţii sociale: ideologia ca produs al realităţii sociale, realitatea socială ca proiecţie a ideologiei. Şi Huxley foloseşte ambele perspective în analiză. Mai întâi constată că ideologia lui Pascal e produsul unei realităţi sociale şi individuale. Aspiraţia spre absolutul imuabil este un fenomen de compensaţie la situaţia social-politică caracterizată prin anarhie şi haos în Europa timpului, în care caz, creştinismul catolic asumat e numai un travesti psihologic, după cum sentimentul morţii şi fascinaţia aneantizării se explică prin precaritatea biologică a omului. Dar gânditorul îşi generalizează ideologia individuală la scara umanităţii, şi asprimea lui Huxley e justificată.

O altă opoziţie echilibrată va fi regăsită în eseul Literatură şi ştiinţă. Se porneşte şi aici de la opiniile extreme ale unor Leavis şi Snow, de refuz a relaţionalii şi recunoaşterii celuilalt termen, stabilindu-se un inventar al distincţiilor posibile: arta nu interesează logica pură, ştiinţa nu este preocupată de sentiment, ştiinţa simplifică şi jargonizează, literatura complică şi individualizează, de unde

rezistenţa limbajului artistic şi perisabilitatea celui ştiinţific etc. Nu s-ar spune totuşi că aprofundarea subiectului examinat prin relaţiile posibile, prin respingeri şi apropierile cunoscute ale termenilor, e remarcabilă. Oricum, eseul se încheie cu ipoteza optimistă a unui viitor de armonizare a celor două posibilităţi de exprimare şi cunoaştere umană. Raporturile particulare ale poeziei cu ştiinţa revin m şi ochelari neputincioşi… Ştiinţa e acceptabilă în poezie, dar numai ca modificator al modelelor de existenţă spirituală. Poezia poate deveni rebus prin enigmă ştiinţifică sau metafizică, prima fiind precară exact în măsura efemerităţii unei ştiinţe: Dante e pentru posteritate un poet cunoscut în mare parte prin pasiunea specialiştilor şi snobilor. Fără îndoială că Huxley are dreptate când se referă la asumarea serioasă a unui limbaj ştiinţific de către un poet: dar nu e mai puţin adevărat că ştiinţa, şi cu atât mai mult cea din vremea lui Dante se bazează ea însăşi pe intuiţii şi chiar raţionamente metaforice, mai ales când se îndepărtează de problemele pozitiv verificabile, de adevărurile evidente.

Alte eseuri derivă din opoziţiile majore sau sunt ilustrări ale echilibrului. Muzică în noapte sau şi restul e tăcere reafirmă pasiunea prozatorului pentru muzică. O distincţie utilă se face între acţiunea de a exprima şi aceea de a experimenta: „Tot ceea ce este fundamental, tot ceea ce are o semnificaţie profundă pentru spiritul uman – de la senzaţia pură la intuiţia frumosului, de la plăcere şi durere la iubire, sau la extazul mistic şi la moarte – toate acestea pot fi doar experimentate, dar nu şi exprimate. Restul, oricând şi pretutindeni, e tăcere”. Muzica este arta cea mai apropiată de inexprimabil. Inefabilul muzicii e. reformulabil numai prin degradare; de reţinut e observaţia că în artă, reformularea cu scop explicativ se bazează pe efortul de exactitate, care trebuie să fie mai mare, decât a operei propriu-zise. Dincolo de idei şi opinii, este impresionantă veneraţia muzicii în sine. Huxley este poate cel mai bun comentator al muzicii în beletristică din secolul nostru, particularitatea prezentată în acest domeniu constând în extraordinarul aliaj de poezie şi descriere tehnică, de transfer a sentimentului muzicii în imagini şi ficţiuni personale.

Comxolus aparţine caracterologie! satirice, vizând erudiţia snoabă care preferă rarisimul valorii notorii, dar şi jurnalismul modern bazat pe superficialitate şi impostură. Moda confidenţelor literaţilor e descurajată în Acele trăsături intime, în sfârşit, în maniera

eseului pragmatic practicat de Bacon, Huxley dă sfaturi asupra cărţilor ce merită a fi luate în călătorii. Asemenea sugestii trădează cunoaşterea exactă a psihologiei călătorului solicitat multiplu în voiaj, trăind printre obiecte, dar şi în goluri de impresie şi sentiment, ce pot fi umplute mai bine cu antologii de poezie, aforisme, volume enciclopedice care nu presupun o concentrare continuă, şi oferă totul prin fragmentar şi comprimat. În fond, se propune o echilibrare a extremelor vieţii fizice şi spirituale, negată de obicei una prin cealaltă în circumstanţele voiajului modern.

Prin urmare, din opera eseistului trebuie reţinută viziunea de echilibrare a comportamentului uman, fie el social sau artistic, şi aceasta într-un univers infinit, dar un infinit/ al plenitudinii şi nu al neantului. Huxley nu are idei mari, nu are multe idei personale, şi s-ar putea chiar vorbi de banalitatea ideilor sale emise eseistic: dar deosebit de importantă este atitudinea, poziţia sa faţă de ideile tuturor epocilor. Marea sa pasiune pentru moderaţie face cât un inventar al tuturor ideilor. Dacă el are rezerve faţă de orice, rezerva nu e o negaţie: ceea ce e bun, util, corect, nou va fi acceptat şi funcţionalizat.

Tehnica eseului său este tradiţională. Se porneşte de la un pasaj clasic, de la o idee sau o opinie străină, şi se dezvoltă atitudinea proprie, sprijinită pe observaţiile sale sau ale altora. În punctul de plecare pot fi deopotrivă Homer şi Jules Verne. Un procedeu special constă în acceptarea socratică a unei idei excesive, pentru a fi discreditată ulte-J4

nor mai eficace. În alte cazuri sunt aduse mai multe opţiuni extremiste, postura sa fiind una de conciliere. Pretexte sunt alteori întâmplările personale, de la care, prin diferite asociaţii, se construieşte reţeaua de argumente după procedeul obişnuit. Altfel, originalitatea eseului său constă în eleganţa reprimată uneori stilistic a sentimentelor, în disimularea sau pulverizarea unui enorm bagaj enciclopedic, în manevrarea literară a unei informaţii ştiinţifice asimilată într-o manieră scientistă tipică. Echilibrarea acestora se face printr-un ton serios, doct, grav, sarcastic, ironic, dozarea accentuând în orice caz intenţia demonstrativă şi educativă, morală în cel mai înalt sens al cuvântului.

Cititorul lui Huxley poate confrunta ideile romancierului avansate prin personaje, cu acelea ale eseistului. Va avea satisfacţiile redescoperirii unor opinii din eseuri reîncarnate în personaje sau

coincidenţa dintre convingerile eseistului şi ale personajelor sale. Fără îndoială însă că explicitarea unui *Weltanschauung* în eseuri are nu numai un farmec anume, dar şi o importanţă decisivă pentru înţelegerea exactă a sensului romanelor. Şi, în sfârşit, prin ambele materializări ale aceluiaşi spirit va fi pe deplin evidenţiată una din cele mai proeminente personalităţi ale umanismului burghez contemporan, amestec de scepticism şi epicureism, de inteligenţă, eticism şi estetism acţionând tenace contra tuturor formelor de mutilare a ideii de om.

! MARIAN POPA

TRAGEDIA ŞI ADEVĂRUL TOTAL

AU FOST ŞASE LA NUMĂR, CEI MAI BUNI ŞI c-ei mai bravi dintre însoţitorii eroului. Întorcându-se de la postul său de observaţie la proră, Odiseu a avut numai bine timpul să-i vadă înălţaţi în văzduh, zbătându-se, să le audă răcnetele, să-şi audă numele strigat cu deznădejde. Supravieţuitorii nu puteau face alta decât să privească neajutoraţi, în timp ce Scila:

„… la intrare

Dihania-i înghiorţăie iar dânşii cu ţipete se întindeau spre mine în zbucium fioros…1

Şi Odiseu adaugă că a fost cea mai cumplită şi mai jalnică privelişte din toate câte i-a fost dat să vadă: „Oricât am pătimit pe mare". 2

Şi-i putem da crezare; descrierea succintă a lui Homer (comparaţia poetică e o intercalare ulterioară) ne convinge.

Mai târziu, când primejdia a trecut, Odiseu şi soţii lui aucoborât să înnopteze pe ţărm şi, de cum au pus piciorul pe pământul sicilian, şi-au pregătit cina – şi-au pregătit-o, ne asigură Homer, „cu-n-grijire".

1 Homer – *Odiseea* cântul XII (trad. G. Murnu – Editura de Stat pentru Literatură şi Artă).

2 Ibidem.

În Cântul XII din *Odiseea* întâlnim următoarele versuri:

Iar când de-ajuns mâncară şi băură, Plângeau gândind la dragii lor tovarăşi Răpiţi din vas şi-nfulecaţi de *Scila*, şi-i plânseră mereu pân-adormiră.*1*

Adevărul, tot adevărul şi numai adevărul – şi cât de rar îl întâlnim înfăţişat în literaturile antice. Fragmente de adevăr, da; fiecare carte bună ne oferă fragmente de adevăr – altfel n-ar fi o carte bună. Dar adevărul total, nu. Dintre marii scriitori ai trecutului,

incredibil de puţini ni l-au oferit. Homer – Homer din *Odiseea* – este unul dintre aceştia puţini.

„Adevărul?" veţi întreba dumneavoastră. „Un adevăr, de pildă, ca: 2 + 2 = 4? Sau ca: „Regina Victoria s-a urcat pe tron în anul 1837?" Sau ca: „Lumina se propagă cu o viteză de 187.000 mile pe secundă?"

Nu, evident, asemenea adevăruri nu veţi afla în literatură. „Adevărul" de care vă vorbeam adineauri nu este, de fapt, decât o acceptabilă verosimilitudine. Când experienţele narate într-o bucată literară corespund îndeajuns de aproape experienţelor noastre reale sau celor pe care le-aş numi *potenţiale* – adică trăirilor pe care simţim (ca rezultat al unui proces mai mult sau mai puţin explicit de inducţie pe baza faptelor cunoscute) că le-am fi putut parcurge – atunci spunem, în mod inexact: „Povestea asta e adevărată".

Dar, de bună seamă, nu asta e totul. Relatarea unui caz într-un manual de psihologie este, ştiinţific adevărată, în măsura în care redă cu acurateţe arâu-mite fapte particulare. Dar cititorul o poate găsi

1 Ibidem.

„Adevărată" şi în ceea ce-l priveşte pe el însuşi – cu alte cuvinte i se poate părea acceptabilă, probabilă, corespunzând trăirilor lui reale sau potenţiale. Dar un manual de psihologie nu e o operă de artă – sau poate fi doar în mod incidental şi, în orice caz, numai în al doilea rând. Simpla verosimilitudine, simpla corespondenţă dintre experienţa evocată de scriitor şi cea pe care şi-o poate aminti sau imagina cititorul, nu este de ajuns pentru a face o operă de artă să pară „adevărată". Arta bună conţine în ea un soi de *superadevăr* – adică e mai probabilă, mai acceptabilă decât însuşi faptul real. Şi e firesc să

fie aşa; pentru că artistul e înzestrat cu o sensibilitate şi o putere de comunicare, cu o capacitate de

a „transpune" lucrurile, pe care faptele în sine şi cei cărora li se întâmplă aceste fapte nu le au. Experienţa ne învaţă numai ceea ce poate fi învăţat, ori învăţămintele nu sunt nici pe departe atât de numeroase pe cât ne-ar lăsa să credem proverbul favorit al tatălui doamnei Micawber1: Artiştii sunt eminenţi învăţători şi eminenţi învăţăcei. Ei extrag din fapte mult mai mult sens decât majoritatea oamenilor, şi sunt capabili să transmită ceea ce au ex

1 tras cu o deosebită forţă de penetraţie, care răzbate adânc în spiritul cititorului.

Una dintre reacţiile noastre cele mai obişnuite în faţa unei

scrieri literare îşi găseşte expresia în următoarea formulă: „Asta-i ce-am simţit şi am gândit întotdeauna şi eu, numai că n-am fost în stare să o exprim prin cuvinte, nici măcar faţă de mine însumi”.

Şi acum e momentul să explic ce-am vrut să înţeleg când am afirmat că Homer e un scriitor care ne comunică Adevărul Total. Am înţeles că trăirile

1 Aluzie la un celebru personaj din *David Copperfield* de Ch. Dickens, întruchiparea optimismului incorigibil.

redate de el corespund destul de îndeaproape trăirilor noastre reale sau potenţiale – şi corespund trăirilor noastre nu numai într-un anumit sector limitat, ci de-a lungul întregului proces de evoluţie a fiinţei noastre fizice şi spirituale. Şi am mai vrut să spun că Homer redă aceste trăiri cu o forţă de penetraţie artistică menită să le facă deosebit de acceptabile şi de convingătoare.

Atât, deocamdată, despre adevăr în literatură. Adevărul lui Homer, repet, este Adevărul Total. Gândiţi-vă numai cum ar fi încheiat oricare altul dintre marii poeţi scena atacului Scilei asupra corăbiei în trecere. Reţineţi, şase oameni au fost răpiţi şi înfulecaţi în faţa ochilor prietenilor îngroziţi. În orice alt poem în afară de *Odiseea*, cum s-ar fi comportat supravieţuitorii? De bună seamă ar fi jelit, aşa cum îi face şi Homer să jelească. Dar înainte de bocete, şi-ar fi pregătit ei oare cina, ba mai mult, şi-ar fi pregătit-o „cu-ngrijire”? Ar fi băut ei şi ar fi mâncat pe săturatelea înainte de a jeli? Şi apoi, după bocete, sau chiar în timp ce boceau, s-ar fi lăsat furaţi de somn? Nu, categoric n-ar fi făcut nimic din toate acestea. Ar fi jelit, văicărindu-se de propria-le soartă şi de cea a prietenilor lor, şi cântul s-ar fi încheiat tragic, pe vaietele lor.

Homer, însă, preferă să spună Adevărul Total. El ştie că şi oamenii crunt îndureraţi trebuie să mănânce; ştie că foamea e un tiran mai aprig decât durerea şi că nevoia de a o potoli trece înaintea lacrimilor. Şi mai ştie că oamenii dibaci fac „cu îngrijire” tot ceea ce fac şi se bucură de împlinirile lor, chiar atunci când tocmai le-au fost înfu –, lecaţi prietenii, chiar atunci când împlinirile constau doar în a pregăti merindele pentru cină. Şi mai ştie că atunci când burta-i plină (şi numai când are burta plină), omul îşi poate îngădui să jelească, şi că vaietele, după cină, sunt aproape un rafinament. Şi, în sfârşit, mai ştie că, aşa cum foamea e mai tare decât lacrimile, tot astfel şi oboseala, când îşi face drum, mătură totul în calea ei şi îneacă amărăciunea într-un somn cu atât mai dulce cu cât poartă în sine uitarea pricinilor

de jale.

Într-un cuvânt, Homer a refuzat să-şi trateze tema în mod tragic. A preferat să spună Adevărul Total.

Alt autor care preferă să spună Adevărul Total e Fielding. *Tom Jones* este una dintre puţinele cărţi odiseice care s-au scris în Europa de la Eschil încoace; odiseică în sensul că nu e niciodată tragică; niciun moment – nici chiar când se întâmplă în ea lucruri dureroase, dezastruoase, patetice sau frumoase. Şi se întâmplă; Fielding, ca şi Homer, admite toate faptele, nu se sustrage de la nimic. Şi tocmai pentru că aceşti autori nu se sustrag de la nimic, cărţile lor nu sunt tragice. Deoarece, printre faptele de la care nu se sustrag, se numără şi nimicurile care, în viaţa reală, temperează situaţiile şi caracterele pe care autorii de tragedii stăruie să le distileze de orice impuritate chimică. Gândiţi-vă, de pildă, la întâmplarea Sophiei Western, această tânără atât de fermecătoare, aproape desăvârşită. E limpede că Fielding o adora (se spune că a creat-o după imaginea primei lui soţii, pe care a iubit-o mult).

Dar în ciuda adoraţiei lui, a refuzat să o transforme într-una din făpturile acelea pure din punct de vedere chimic şi distilate, care evoluează şi suferă în lumea tragediei. Hangiul care o coboară în braţe de pe cal pe ostenita Sophia – ce nevoie era ca acest hangiu să se poticnească şi să cadă? în nicio tragedie nu-s-ar fi prăbuşit sub greutatea ei (nu, aşa ceva n-ar fi fost cu putinţă). În primul rând, pentru că în contextul tragediei greutatea corpului uman e lipsită de orice semnificaţie; eroinele tragediei sunt deasupra legilor gravitaţiei. Dar asta nu e tot; rog cititorul să-şi aducă aminte de urmările acestei căderi. Întinzându-se lat pe spate, hangiul o trage pe Sophia peste el – pântecele lui fiind însă ca o pernă, din fericire fata n-a păţit nimic rău. Dar de căzut a căzut cu capul în jos. Capul în jos presupune picioarele în sus; şi deci o momentană dezvăluire a celor mai ameţitoare farmece; ţopârlanii din uşa hanului s-au hlizit sau au hohotit grosolan; biata Sophia, când au ridicat-o de jos, era roşie ca para focului, chinuită de ruşine şi de pudoare ultragiată.

Nicio improbabilitate intrinsecă în acest incident marcat, realmente, de toate semnele adevărului literar. Dar oricât ar fi de adevărat, e un incident care pentru nimic în lume nu ar putea surveni unei eroine de tragedie. În ruptul capului nu i s-ar îngădui să aibă loc.

Fielding însă a refuzat să-i dea veto-ul tragedianului; el unul nu

se eschivează de la nimic – nici de la intruziunea unor mici absurdităţi, lipsite de orice semnificaţie, în cursul idilei sau al tragicului, nici de la nimicurile dureroase, la fel de absurde, cu care viaţa întrerupe cursul fericirii. El nu vrea să fie tragedian. Şi, fără îndoială, această scurtă şi sidefie străfulgerare a fermecătorului posterior al Sophiei a fost de ajuns ca să pună pe fugă Muza Tragediei din *Tom Jones*, după cum, cu mai bine de douăzeci şi cinci de secole în urmă, priveliştea unor oameni trăsniţi de durere, care mai întâi mănâncă şi apoi îşi aduc aminte să se vaiete, după care îşi zvântă lacrimile în somn, au alungat-o din *Odiseea*.

Domnul I.A. Richardsi afirmă în *Principii de critică literară* că o tragedie bună este impermeabilă la ironie şi la nimicuri lipsite de noimă – că poate să absoarbă în substanţa ei orice, continuând să rămână o tragedie. Într-adevăr, domnul Richards face din această capacitate de a absorbi netragicul şi antitragicul o piatră de încercare a valorii tragice.

1 *Iyor Armstrong Richards* (n. 1893), critic literar şi estetician englez.

Supuse la asemenea test, toate tragediile greceşti, franceze şi aproape toate cele elizabetane se dovedesc deficitare. Numai cele mai bune dintre dramele sha-kespeareane rezistă la probă. Cel puţin aşa afirmă domnul Richards.

Să aibă dreptate? Eu adeseori mă îndoiesc. Tragediile lui Shakespeare, e drept, sunt străbătute de ironie şi adeseori de un cinism înspăimântător; dar cinismul nu-i decât idealismul eroic întors cu căptuşeala pe faţă, după cum ironia este un fel de negativ fotografic al romantismului eroic. Înnegriţi tot ce-i alb în Troilus şi albiţi tot ce-i negru, şi-l veţi obţine pe Thersit. Răsturnaţi, Othello şi Desdemona devin Iago. Negativul dalbei Ofelia este ironia lui Hamlet, este ingenua obscenitate a propriilor ei cântece de nebună; după cum cinismul Regelui Lear nebun, este replica în negru a Cordeliei.

Dar nu se poate afirma că umbra neagră, negativul fotografic al unui obiect, este total lipsit de raport cu acesta. Ironiile şi cinismul lui Shakespeare slujesc să adâncească universul său tragic, dar nu să-l şi lărgească. Dacă l-ar fi lărgit, aşa cum mărunţişurile homerice lărgesc universul *Odiseei*, atunci lumea tragediei shakespeareane ar fi încetat automat să existe.

De pildă, o scenă care l-ar înfăţişa pe îndureratul Macduff

luându-şi cina, devenind, pe măsură ce-şi bea whisky-ul, tot mai întristat la gândul soţiei şi copiilor săi ucişi şi apoi, cu gene încă înlăcrimate, lăsându-se furat de somn, ar fi destul de conformă cu viaţa; dar n-ar fi conformă cu arta tragediei. Introducerea unei asemenea scene ar schimba cu totul *calitatea* piesei; tratată în stil odiseic, *Macbeth* ar înceta să mai fie o tragedie.

Sau luaţi cazul Desdemonei. Remarcile de un cinism bestial ale lui Iago, cu privire la caracterul Desdemonei, nu sunt nicidecum lipsite de raport cu tragedia. Ele ne înfăţişează imaginile pe negativ ale adevăratei ei firi şi ale sentimentelor ce nutreşte pentru Othello. Dar şi aceste imagini pe negativ sunt tot ale ei, în ele pot fi recunoscute caracteristicile eroinei – victimă a unei tragedii.

Pe când, dacă Desdemona, coborând pe ţărmul Cyprului, s-ar fi răsturnat cu picioarele în sus, precum nu mai puţin încântătoarea Sophia, şi ar fi dezvăluit privirilor inconvenienţa lenjeriei din secolul al şaisprezecelea, piesa n-ar mai fi fost *Othello* pe care o ştim noi. Dacă Iago ar prăsi o întreagă familie de mici cinici, iar doza de amărăciune şi de înverşunată negare din piesă ar fi dublată sau chiar întreită, *Othello* ar rămâne, în esenţă, tot *Othello*. Dar numai câteva mărunte neconcordanţe de tip Fielding şi ar fi de ajuns ca s-o distrugă – s-o distrugă, desigur, ca tragedie; pentru că nimic n-ar împiedica-o să rămână o admirabilă dramă de alt tip.

Realitatea este că tragedia şi ceea ce am numit eu Adevărul Total sunt noţiuni incompatibile; se exclud una pe cealaltă. Există unele lucruri pe care nici cele mai bune tragedii, nici măcar cele shakespea-reane, nu le pot absorbi.

Pentru a crea o tragedie, artistul trebuie să izoleze un singur element din totalitatea experienţei umane şi să-l folosească, exclusiv, în chip de material. Tragedia este ceva care s-a separat de Adevărul Total, e distilată din el, ca să spunem aşa, precum se distilează o esenţă din floarea vie. Tragedia este pură din punct de vedere chimic. De aci provine forţa ei de a acţiona prompt şi intens asupra afectivităţii noastre.

Astfel, pornografia pură din punct de vedere chimic (în rarele ocazii când se întâmplă să fie scrisă convingător, de către cineva înzestrat cu darul „transpunerii" lucrurilor) constituie un drog cu acţiune emoţională rapidă, de o forţă incomparabil mai mare decât cea a Adevărului Total despre senzualitate, sau chiar (pentru mulţi) decât

cea a însăşi realităţii carnale şi tangibile.

Tocmai datorită acestei purităţi chimice îşi împlineşte tragedia atât de eficient funcţia ei de catharsis. Rafinează, amendează, dă un stil vieţii noastre emoţionale, şi o face cu rapiditate şi cu forţă. Puse în contact cu tragedia, elementele făpturii noastre se rânduiesc, cel puţin pentru moment, într-un tipar de ordine şi frumuseţe, aşa cum pilitura de fier se rânduieşte sub influenţa unui magnet. Dincolo de toate variaţiile sale individuale, fundamental, tiparul este întotdeauna acelaşi. După ce-am citit sau ascultat o tragedie, ne ridicăm cu simţământul că:

f Amicii noştri sunt extazul, chinul's"; Şi iubirea, şi-a omului nebiruită minte;

şi cu convingerea plină de eroism că şi noi am rămâne de nebiruit dac-am fi supuşi la chinuri, ba chiar, în culmea agoniei şi noi ne-am păstra iubirea neştirbită, ba chiar am învăţa să cunoaştem extazul.

Tocmai pentru că ne infuzează asemenea sentimente, tragedia este socotită atât de valoroasă.

Dar care sunt meritele artei Adevărului Total? Ce ne infuzează ea din ceeaţe. merită a fi infuzat? Haideţi să încercăm să descop &rmi".

Arta Adevărului Total depăşeşte Minitele tragediei şi ne arată, chiar dacă numai prin aluzii şi implicaţii, ce s-a petrecut înainte ca povestea tragică să fi luat fiinţă, ce se va petrece după ce se \ta încheia, ce se petrece concomitent cu ea în altă parte (şi acest „în altă parte" include toate părţile structurilor fizice şi mintale ale protagoniştilor care nu sunt angajaţi imediat în conflictul tragic.)

Tragedia este un vârtej, arbitrar izolat, pe suprafaţa unui fluviu amplu, care curge maiestuos, irezistibil, în jurul, dedesubtul, şi de fiecare parte a viitorii. Arta Adevărului Total încearcă să sugereze curgerea întregului fluviu, precum şi a vârtejului. E cu totul distinctă de tragedie, deşi poate să conţină, printre alte componente, şi toate elementele din care-i alcătuită tragedia. („Unul şi acelaşi lucru", plasat în contexte diferite, îşi pierde identitatea şi devine, pentru spiritul receptor, o suită de lucruri diferite).

În arta Adevărului Total chinul poate fi la fel de real, iubirea şi spiritul omenesc la fel de nebiruite, de admirabile, de elevate ca şi în tragedie.

De pildă, victimele Scilei suferă la fel de sfâşietor ca şi Hippolyte

cel devorat de monştri din *Phedre*; supliciul mintal al lui Tom Jones când crede că a pierdut-o pe Sophia, şi că a pierdut-o din vina lui, nu-i cu nimic mai prejos de cel al lui Othello, după uciderea Desdemonei. (Faptul că puterea de „a transpune" a lui Fielding nu o egalează nicidecum pe cea a lui Shakespeare este, desigur, accidental). Dar autorii Adevărului Total plasează supliciile şi implacabilităţile într-un alt context, mai larg, făcându-le prin aceasta să înceteze de a mai fi intrinsec identice cu supliciile şi implacabilităţile tragediei, în consecinţă, arta Adevărului Total produce asupra noastră un efect cu totul diferit de cel al tragediei. Niciodată după ce citim o operă a Adevărului Total nu încercăm o senzaţie de eroică exaltare; ci una de resemnare, de acceptare (şi acceptarea poate fi eroică). Fiind impură din punct de vedere chimic, arta Adevărului Total nu ne poate emoţiona cu aceeaşi rapiditate şi pregnanţă ca tragedia sau ca oricare artă pură din punct de vedere chimic. Cred, însă, că efectele ei sunt mai durabile. Exaltarea care urmează lecturii sau ascultării unei tragedii este de natura unei beţii trecătoare. Făptura noastră nu poate păstra multă vreme tiparul impus de tragedie. Îndepărtaţi magnetul şi toată pilitura de fier care iar talmeş-balmeş. Dar tiparul acceptării şi resemnării pe care ni-l impune literatura Adevărului Total, deşi

L

poate mai puţin frumos ca model este (probabil tocmai din această pricină) mai stabil. Catharsis-ul tragediei e violent şi apocaliptic; catharsis-ul literaturii Adevărului Total e mai blând şi mai durabil.

În zilele noastre, literatura a devenit din ce în ce mai acut conştientă de Adevărul Total – de vastele oceane de mărunţişuri neimportante, de întâmplări şi gânduri care-şi întind tentaculele în toate direcţiile, din oricare punct-insulă (un personaj, o întâmplare) ar dori autorul să contempleze faptele. A impune acele limitări arbitrare pe care e nevoit să le impună oricine doreşte să scrie o tragedie, devine o treabă din ce în ce mai dificilă – ba chiar aproape imposibilă pentru cei ce sunt cât de cât sensibili la contemporaneitate.

Aceasta, desigur, nu înseamnă că scriitorul modern trebuie să se rezume la o manieră naturalistă. Poţi sugera Adevărul Total fără să etichetezi conştiincios fiecare obiect care-ţi intră în raza vizuală. O lucrare literară poate fi scrisă în termenii fanteziei pure şi totuşi să implice Adevărul Total.

Dintre toate operele importante ale literaturii contemporane niciuna nu este tragedie pură. Nu există scriitor contemporan de bază care să nu prefere să statueze sau să sugereze Adevărul Total. Oricât de diferiţi ar fi ca stil, etică, filosofie, intenţie artistică pe scara valorilor acceptate, scriitorii contemporani au ca trăsătură comună faptul de a fi interesaţi de Adevărul Total. Proust, D.H. Lawrence, André Gide, Kafka, Hemingway – iată cinci dintre cei mai semnificativi şi proeminenţi scriitori contemporani. Cinci autori diferiţi la maximum unul de celălalt. Îi leagă doar atât: niciunul dintre ei nu a scris tragedie pură, toţi sunt preocupaţi de Adevărul Total.

Mi-am pus uneori întrebarea dacă tragedia, ca formă artistică, n-ar putea fi osândită la moarte. Totuşi, faptul că încă ne lăsăm profund mişcaţi de capodoperele tragice din trecut – că ne lăsăm mişcaţi, fără voia noastră, chiar de tragediile proaste din teatrul şi filmul zilelor noastre – mă face să-mi spun că artei pure din punct de vedere chimic încă nu i-a sunat ceasul.

Întâmplător, tragedia trece actualmente printr-o eclipsă, pentru că toţi scriitorii de seamă ai secolului nostru sunt prea ocupaţi să exploreze nou-des-coperita, redescoperita lume a Adevărului Total, pentru a-i mai putea acorda multă atenţie. Dar nu avem motive să credem că această stare de lucruri va dăinui permanent. Tragedia e prea valoroasă pentru a fi lăsată să moară.

La urma urmei, de ce nu s-ar putea ca cele două forme de artă – cea impură din punct de vedere chimic şi cea pură, adică literatura Adevărului Total şi cea a Adevărului Parţial – să coexiste, fiecare în sfera sa. Spiritul uman are nevoie de amândouă.

(Din volumul *Muzică în noapte*)

ARTA ŞI ADEVĂRUL EVIDENT

TOATE MARILE ADEVĂRURI SUNT ADEVĂRURI evidente. Dar nu şi toate adevărurile evidente sunt mari adevăruri. De pildă, e mai mult decât evident că viaţa e scurtă şi destinul capricios. E evident că, în foarte mare măsură, fericirea depinde de noi înşine şi nu de circumstanţe exterioare. E evident că, în general, părinţii îşi iubesc copiii şi bărbaţii şi femeile sunt atraşi în felurite chipuri unii de ceilalţi. E evident că multora le place viaţa la ţară şi că în faţa priveliştilor naturii încearcă senzaţii de exaltare, de veneraţie, duioşie, veselie, melancolie. E evident că majoritatea bărbaţilor şi femeilor sunt atraşi de căminele, de patria lor, de crezurile în care au fost crescuţi din

copilărie, de codul moral al tribului din care fac parte.

Toate acestea, repet, sunt adevăruri evidente şi în acelaşi timp mari, pentru că au o semnificaţie universală, pentru că se referă la caracteristici fundamentale ale naturii umane.

Dar există şi o altă categorie de adevăruri evidente – şi anume acelea care, fiind lipsite de o semnificaţie etern valabilă şi nereferindu-se la trăsăturile fundamentale ale naturii umane, nu pot fi numite adevăruri mari.

De pildă, e evident pentru oricine a fost la New York, sau a auzit de acest oraş, că acolo există un foarte mare număr de automobile şi de zgârie-nori. E evident că anul ăsta se poartă rochii de seară lungi şi că aproape nimeni nu mai poartă cilindre şi gulere tari. E evident că poţi zbura de la Londra la Paris în două ore şi jumătate, că există un perio-L

clic denumit *Saturday Evening Post*, că pământul e rotund şi că domnul Wrigley fabrică gumă de mestecat.

În ciuda evidenţei lor, oricum valabilă pentru un moment dat – căci s-ar putea să vină un timp când rochiile de seară, lungi sau scurte, nu se vor mai purta deloc şi când automobilele vor ajunge o curiozitate de muzeu, ca maşinile din *Erewhon* – aceste adevăruri nu sunt mari. Ele ar putea înceta să mai fie adevăruri, fără ca natura omenească să fie câtuşi de puţin afectată în trăsăturile sale fundamentale.

În zilele noastre, arta populară face uz de ambele categorii de adevăruri evidente – de cele mici ca şi de cele mari. Micile adevăruri populează (calculând cu moderaţie) jumătate din romanele, povestirile şi filmele contemporane. Marele public extrage o extraordinară satisfacţie din simpla recunoaştere a obiectelor şi a circumstanţelor familiare. În timp ce operele de pură fantezie, al căror subiect e plasat în alte lumi decât cea în care marele public trăieşte, se mişcă şi îşi duce existenţa cotidiană, îl neliniştesc.

Filmele trebuie să-i prezinte maşini Ford autentice, poliţişti autentici, trenuri reale. Romanele trebuie să conţină minuţioase descrieri ale acelor încăperi, acelor străzi, acelor restaurante şi magazine şi birouri cu care-i familiarizat bărbatul sau femeia de mijloc.

Fiecare cititor, fiecare membru component al unui public, trebuie să fie în stare să spună – şi cu ce substanţială satisfacţie!: „Ah, ăsta-i un Ford adevărat, ăsta-i un poliţist, ăsta-i un salon exact ca al familiei Brown!”

Capacitatea de a înfăţişa obiecte recognoscibile este o calitate artistică pe care cei mai mulţi oameni o găsesc senzaţională.

Dar micile adevăruri evidente nu sunt singurele apreciate de marele public. Acesta cere şi mari adevăruri. Cere furnizorilor de artă să-i producă mărturii categorice cu privire la iubirea mamelor pentru copii, la superioritatea unei comportări morale, la efectele înălţătoare ale priveliştilor pitoreşti asupra turistului citadin, la superioritatea căsătoriilor din dragoste asupra celor din interes, la vremelnicia existenţei umane, la duioşia primei iubiri şi aşa mai departe. Publicul cere să fie încredinţat, printr-o constantă repetare, de validitatea acestor mari adevăruri. Iar furnizorii de artă comercială fac ceea ce li se solicită. Proclamă marile, evidentele, imuabilele adevăruri ale naturii umane – dar, vai, în cele mai multe cazuri le proclamă cu o emfatică incompetenţă, care face ca afirmaţiile lor să sune dezgustător şi chiar penibil pentru cititorul înzestrat cu sensibilitate.

De pildă, aşa cum am arătat, faptul că mamele îşi iubesc copiii este unul dintre marile adevăruri evidente. Dar când acest mare adevăr evident este enunţat într-un cântec siropos şi greţos sentimental, într-o serie de prim planuri dulcege, într-o poezie post-wilcoxiană1 sau într-o istorioară de magazin ilustrat, oamenii sensibili nu pot decât să dea înapoi şi să-şi întoarcă faţa, roşind ruşinaţi în numele întregii umanităţi.

Adeseori, în trecut, marile adevăruri evidente au fost afirmate cu o emfază respingătoare, în tonuri care le făceau să apară – căci aceasta este puterea cvasi-magică a incompetenţei artistice – nu mari adevăruri ci mari minciuni înfricoşătoare. Dar niciodată în trecut ultragiile artistice n-au fost atât de numeroase că în prezent. Aceasta se datorează mai multor cauze. În primul rând, răspândirea culturii în cercuri largi, creşterea bunei stări şi a răgazurilor de odihnă au creat o cerere fără precedent de artă comercială. Şi cum numărul artiştilor buni este

1 *Ella Wheeler Wilcox* (18501919), poetă americană, autoare de versuri ieftine şi sentimentale.

Întotdeauna strict limitat, rezultă că această nemaiîntâlnită cerere a trebuit să fie satisfăcută în mare parte de artişti slabi. De aci consecinţa că marile adevăruri evidente au fost reprezentate în mod incompetent şi deci odios.

Pe de altă parte, mai este posibil ca ruperea cu toate vechile

tradiţii, mecanizarea proceselor de muncă şi de repaus (care, pentru majoritatea oamenilor civilizaţi, au fost golite de orice efort creator) să fi avut un efect negativ asupra gustului şi sensibilităţii emoţionale a maselor. În orice caz, oricare ar fi cauzele, rămâne ca fapt cert că în zilele noastre se produce o cantitate fără precedent de artă comercială şi că această artă comercială e alcătuită pe jumătate din micile adevăruri evidente, afirmate în general cu un realism plin de zel şi de cazną, şi pe jumătate din marile adevăruri evidente, statuate în majoritate (întrucât e foarte dificil să le găseşti mijloace satisfăcătoare de expresie) cu o incompetenţă care le face să pară false şi respingătoare.

Această stare de lucruri a avut un efect curios şi, cred, iarăşi lipsit de precedent asupra unora dintre artiştii contemporani sensibili şi conştienţi de sine. Şi anume, s-au înfricoşat de orice adevăr evident, fie el mare sau mic. E adevărat că, în orice epocă, mulţi artişti s-au temut – sau poate că ar fi mai aproape de adevăr să spunem că au dispreţuit – micile adevăruri evidente. În istoria artelor naturalismul este un fenomen relativ rar; judecând după orice standard statistic al normalităţii, Caravaggio şi academiştii victorieni sunt anomalii artistice. Dar faptul într-adevăr fără precedent este următorul: câţiva dintre artiştii cei mai sensibili ai zilelor noastre au respins nu numai realismul exterior (lucru care ar trebui să ne trezească mai curând gratitudinea) ci şi ceea ce am putea numi realismul interior; anume, ei refuză să ia cunoştinţă în arta lor de unele dintre cele mai semnificative trăsături ale naturii umane.

Excesele artei comerciale le-au creat o spaimă faţă de tot ceea ce este evident – chiar şi de sublimul, de frumosul, de miraculosul evident. Ori, nouă zecimi din viaţă sunt alcătuite tocmai din adevăruri evidente. Ceea ce duce la concluzia că există un număr de artişti moderni, sensibili, siliţi, de teama sau dezgustul lor, să se limiteze la exploatarea unei fracţiuni minuscule a existenţei.

Centrul artistic contemporan cel mai conştient de sine este Parisul şi, cum era de aşteptat, această nouă şi ciudată teamă de adevăr a dat la Paris cele mai şocante dintre roadele sale. Dar ce-i adevărat pentru Paris e adevărat şi pentru alte capitale artistice ale lumii. Fie pentru că imită deliberat modelele franceze, fie pentru că circumstanţe similare le-au împins la reacţii similare.

Arta de avangardă din celelalte ţări diferă de arta de avangardă

a Franţei numai prin faptul că e mai puţin deliberată şi mai puţin radicală. Observăm în fiecare ţară, iar în Franţa ceva mai limpede decât în toate, cum aceeaşi teamă de evident a produs aceleaşi efecte. Vedem artele plastice golite de toate însuşirile lor „narative", picturile şi sculpturile reduse strict la elemente formale. Ascultăm o muzică golită de orice expresie a tragismului, a tristeţii, a vreunui sentiment duios – o muzică deliberat redusă la exprimarea energiei fizice, a lirismului vitezei şi mişcării mecanice. Şi muzica şi artele vizuale sunt impregnate, în mai mare sau mai mică măsură, de acest nou romantism răsturnat, care exaltă maşina, îmbulzeala, forţa musculară, şi disprețuiește sufletul, solitudinea, natura.

Şi literatura de avangardă e plină de acest romantism cu susu-n jos. Problematica ei e în mod arbitrar simplificată prin excluderea marilor adevăruri eterne ale naturii omeneşti. Acest proces este justificat teoretic printr-un soi de filosofie a istoriei care afirmă – absolut gratuit şi, sunt sigur, absolut fals – că în ultimii ani natura umană s-a transformat radical şi că omul modern este sau, cel puţin, ar trebui să fie, totalmente diferit de strămunii săi.

Dar teama scriitorului faţă de adevărurile evidente nu se manifestă numai în problematica literaturii. Teroarea sa faţă de evident apare şi în mijloacele de expresie – o teroare care îl împinge la eforturi laborioase pentru distrugerea instrumentelor verbale treptat perfecţionate.

Scriitorii care se pretind total şi implacabil raţionali predică de fapt un nihilism absolut şi ar dori să vadă abolirea oricărei arte, ştiinţe, a oricărei societăţi organizate. Este extraordinar până la ce limite reuşeşte panica să-şi împingă victimele.

Aproape tot ce pare foarte îndrăzneţ în arta contemporană trebuie privit ca un rezultat al spaimei – spaima de adevăr, într-o epocă de o vulgaritate fără precedent. Şi acest spectacol al curajului inspirat de spaimă mi se pare absolut deprimant. Dacă tinerii artişti ar dori într-adevăr să-şi dovedească bravura, atunci ar trebui să asalteze monstrul adevărului evident, să încerce să-l cucerească, să-l îmblânzească prin mijloacele lor artistice, şi nu să-l ocolească înfricoşaţi.

Căci marile adevăruri evidente rămân – sunt fapte date. Cei care le neagă existenţa, cei care proclamă că natura umană s-a schimbat de la 4 august 1914 încoace, nu fac decât să-şi demonstreze spaimele şi

dezgustul.

Arta comercială îmbracă adevărul evident într-o expresie deplorabilă şi oribilă; drept care, printr-un proces firesc dar total neştiinţific, artiştii moderni afirmă că aceste lucruri, atât de odios exprimate, nu există. Dar ele există, aşa cum o dovedeşte orice observare obiectivă a realităţii. Şi, din moment ce există, trebuie înfruntate, biruite şi reduse la ordinea artistică… a

Pretinzând că anumite lucruri nu exista, când ele de fapt sunt la locul lor, cea mai mare parte a artei moderne se condamnă singură la sărăcie, la sterilitate, la decrepitudine prematură şi la moarte.

(Din volumul *Muzică în noapte*)

„ŞI OCHELARI NEPUTINCIOŞI DAU GHES OCHIULUI SLEIT".
RĂSĂRITUL DE SOARE ERA MIRIFIC.
ASTRUL ZILEI, ASEMENEA UNUI
DISC DE METAL AURIT PRIN PROCESUL
RUOLZ, IEŞEA DIN OCEAN, CA
DINTR-O IMENSA BAIE VOLTAICA.
JULES VERNE

POEZIA ŞI ŞTIINŢA: S-A TOT ÎNCERCAT UN mariaj între acestea două, de nu ştiu câte ori, în mintea nu ştiu câtor ambiţioşi tineri oameni de litere. Dar de fiecare dată, ori se rupea logodna, ori, chiar dacă se consuma căsătoria, nu rodea decât avorturi: *Educaţia*, *Trestia de Zahăr*, *Iubirile Plantelor*, *Cidrul*, *Lina* – numele lor uitate pot alcătui legiuni.

În ce condiţii ar fi posibilă o căsătorie? Să-l lăsăm pe Wordsworth să ne răspundă:

„Cele mai avansate descoperiri ale Chimistului, Botanistului sau Mineralogului vor putea forma obiecte ale artei Poetului, tot atât de potrivite ca şi oricare dintre cele care o inspiră azi, numai atunci când aceste probleme vor deveni pentru noi la fel de manifest şi concret materiale ca şi făpturile care suferă sau se bucură".

Poţi face poezie din ştiinţă, dar numai atunci când contemplarea faptelor ştiinţifice modifică tiparul, nu numai al crezurilor intelectuale ale poetului, dar şi pe cel al existenţei lui spirituale în ansamblu – adică „introviziunea" sa, cum o numeşte părintele Hopkins *l*.

Acelor informaţii care au modificat tiparul existenţei spirituale a poetului li se poate acorda creditul că (transpuse în termenii artei), vor putea modifica şi tiparul existenţei cititorului.

În poezia ştiinţifică izbutită, ştiinţa este prezentă, dar nu ca un factor în sine ci ca un modificator al modelului de existenţă.

Poezia ştiinţifică proastă se împarte în două categorii: cea în care ştiinţa este folosită, în principiu, ca un modificator al modelelor existenţiale, dar datorită deficienţelor de comunicare ale poetului nu reuşeşte să-şi atingă scopul; şi cea în care ştiinţa figurează doar ca un factor în sine, şi nu ca mijloc de influenţă asupra modelului existenţei spirituale.

Cea mai mare parte a poemelor profesat-didactice sună cam aşa:

Gnomi, acum cu daltă fină aţi disecat în stânca de granit, în silex calcinat; Cu braţ puternic măcinaţi şistul silicios şi Caolinul pur obţineţi curajos.

Informaţiile ştiinţifice cuprinse în versurile de mai sus ar putea fi comunicate mult mai eficient prin proza unui manual de geologie. Manualele există tocmai, pentru a împărtăşi, cu cât mai multă acurateţe, informaţiile ştiinţifice. Pe când, în ce priveşte limbajul poetic, funcţia informativă vine pe planul al doilea, în prim plan situându-se funcţia sa de instrument de modificare a modelului de existenţă spirituală.

1 *Gerard Manley Hopkins* (1844 – 1889), cleric englez ale cărui poezii, publicate postum, dovedesc multă originalitate.

Informaţia privitoare la caolin nu e de natură sa modifice modelul existenţial al nici unei fiinţe omeneşti normal constituite, oricât ar fi ea de versată în geologie – deşi, desigur, un poet liric talentat ar putea folosi caolinul pentru a ilumina o temă total negeologică.

Donne cel atotştiutor a folosit „cele mai avansate descoperiri" ale oamenilor de ştiinţă din timpul său ca ilustrări şi dotări poetice. Caolinul sau echivalenţii săi l-au ajutat să-şi transpună simţămintele cu privire la dragoste, dumnezeire, moarte, şi multe alte teme modificatoare de existenţă. Fiinţa din el care suferea şi se bucura este cea care a făcut uz de datele ştiinţifice.

Pe când poeţii didactici, dimpotrivă, sunt în primul rând discipoli ştiinţifici. *Grădina Botanică* şi *Economia Vegetaţiei* nu vădesc prin nimic că „introviziunea" lui Erasmus Darwin ar fi fost modificată de ceea ce aflase el despre caolin şi altele asemenea.

În *Divina Comedie* există multă astronomie rimată; dar aceasta

nu e niciodată ridicolă aşa cum reuşesc să fie botanica rimată şi geologia rimată ale lui Erasmus Darwin. Şi de ce? În primul rând pentru că Dante are o incomparabilă capacitate de „transfigurare". În al doilea rând, ceea ce a transfigurat el n-au fost exclusiv date ştiinţifice; ci date ştiinţifice care au modificat tiparul întregii existenţe a lui Dante. „Astronomul care nu crede în Dumnezeu e nebun". Pentru Dante, în mod evident, cerurile (cerurile ptolemaice cu întreaga lor complexitate de detalii despre sfere şi epicicluri) proclamau gloria divină. Cele mai incre

1 *Erasmus Darwin* (1731 – 1802), medic şi botanist englez, a versificat sistemul de clasificare botanică al lui Linne într-un poem intitulat *Grădina Botanică*, având două părţi: *Iubirile Plantelor* şi *Economia Vegetaţiei*.

dibile informaţii despre soare sau stele nu păreau niciodată deplasate; făceau parte indisolubilă din sistemul religios care dăduse tipar întregii existenţe a lui Dante.

Cei mai mulţi dintre noi ignorăm ceea ce ştia Dante şi suntem sceptici cu privire la ce credea el. Drept care, când citim asemenea versuri:

Surge ai mortali per diverse foci la lucerna del mondo; *mă da quella che quattro cerchi guinge con tre' croci*, *con miglior corso e con migliore stella esce congiunta*… l suntem impresionaţi doar de perfecta muzicalitate a limbajului şi de o oarecare obscuritate oraculară a enunţării, intrinsec poetică (căci absconsul muzical e întotdeauna încărcat de o certă putere magică).

Dar această abracadabra de roţi şi cruci are un înţeles ştiinţific, această enigmă este un enunţ faptic. Fără îndoială, lui Dante îi plăcea să împărtăşească informaţii ştiinţifice în termeni rebusişti. În cazul de faţă, enigmatica informaţie priveşte „cele mai avansate descoperiri" ale astronomiei, şi cineva care nu ştie dinainte despre ce e vorba nu poate ghici răspunsul la enigmă.

Cea mai mare parte din *Divina Comedie* nu poate fi pe deplin înţeleasă decât de cei care au o pregătire prealabilă. (Ceea ce e valabil şi pentru părţi mai mult sau mai puţin importante din numeroase alte poeme).»

1 *Lumina lumii pe pământ răzbate Din multe locuri*; *dar din cel în care trei cruci se nasc din patru mândre roate*, *sub stele mai prielnice răsare pe-un drum mai bun*…

(Dante – *Paradisul* cântul I 37 – 41 trad. Eta Boeriu)

Dezlegarea enigmelor este o îndeletnicire care atrage pe cei mai mulţi dintre noi. În mai mare sau mai mică măsură, orice poezie conţine enigme ale căror răspunsuri sunt, ca şi în cazul lui Dante, de natură ştiinţifică sau metafizică. Şi una dintre plăcerile pe care ni le oferă poezia este tocmai această desfătare a rebusistului care a dezlegat o problemă.

Pentru unii, satisfacţia aceasta e deosebit de intensă. Reuşind să rezolve enigmele naturii, ei preţuiesc poezia cu atât mai mult cu cât e mai ermetică. Am cunoscut oameni care, fiind prea elevaţi ca să-şi poată permite plăcerea laborioaselor imbecilităţi ale jocurilor de cuvinte încrucişate sau ale acrostihurilor, au căutat satisfacerea acestei imperioase necesităţi în sonetele lui Mallarmé sau în versurile mai excentrice ale lui Gerard Hopkins.

Dar să ne întoarcem la roatele şi la crucile noastre; după ce veţi fi rumegat îndeajuns adnotaţiile la ediţia dumneavoastră din *Paradisul*, vă veţi da seama că Dante, când a scris acele versuri, enunţa ceva foarte categoric şi că în faţa ochilor minţii trebuie să fi avut o imagine foarte precisă şi (ceea ce e mai important din punct de vedere poetic) foarte grandioasă, o imagine profund impresionantă a întregului univers ptolemaic.

Scurgerea a şase secole a făcut din ştiinţa lui Dante (aşa cum a prevăzut Chaucer că vor face şi din propriul său limbaj aparţinând secolului al paisprezecelea) ceva „de mai mare minunea câtu-i de frumos şi de curios".

Literatura trecutului e o capelă mortuară a cuvintelor stinse din viaţă; filosofia trecutului e o cavernă a adevărurilor şi teoriilor fosilizate.

„Şi totuşi astfel vorovit-au cei de atunci
Şi bucuratu-s-au la dragoste ca şi cei de-acum".

Chaucer a protestat cu anticipaţie împotriva uitării. Dar în zadar. Graiul lui, ca şi ştiinţa lui Dante, e mort, uitat.

Şi ce cititori mai are azi *Divina Comedie*? câţiva poeţi, câţiva iubitori de poezie, câţiva amatori de cuvinte încrucişate şi, în rest, un grup tot mai subţiat de pasionaţi de cultură sau de snobi literari. Aceştia din urmă se simt la fel de triumfător superiori în exclusivitatea erudiţiei lor, cum s-ar simţi snobul social dacă, el singur dintre toţi cunoscuţii lui, ar fi făcut cunoştinţă cu Prinţul de Galles, sau! s-ar fi

adresat domnului Michael Arlen spunându-i pe numele de răsfăţ. Chiar şi pe vremea lui Dante, puţinii eruditi care ştiau, pe nepregătite, că „*da quella, che giunge quatro cerchi con tre' croci*" este de fapt numele de răsfăţ al răsăritului de soare la echinox, trebuie să se fi simţit inundaţi de strălucirea superiorităţii conştiente de sine.

Astăzi, cu şase secole mai târziu, aceşti ştiutori încearcă, pe drept cuvânt, adevărate extazuri ale mulţumirii de sine.

Versurile nemuritoare mor ca şi toate celelalte. Iar atunci când conţin o doză de informaţie ştiinţifică, cum e în cazul lui Dante, poţi fi sigur că imortalitatea lor va fi deşi mai scurtă durată.

Astronomul care nu crede în Dumnezeu e nebun; dar şi mai nebun e cel care crede şi practică. Cel puţin aşa gândea Lucreţiu. Şi de aceea încerca el să-i convertească pe toţi la ştiinţă. Pentru că cei mai mulţi dintre oameni sunt normali; şi cum încerci să-i converteşti la ceva, automat încetează să mai creadă. Spectacolul vieţii omeneşti „zăcând prosternată la pământ, zdrobită sub povara religiei" stârnea mânia îndreptăţită a lui Lucreţiu. El năzuia să doboare tiranul, să zdrobească sub călcâi religia.

Pentru Dante, cerurile cu tot sistemul lor complicat proclamă măreţ gloria divină; pentru Lucreţiu, ele proclamă la fel de măreţ impersonalitatea lui Dumnezeu, ba chiar non-existenţa lui.

Ambii poeţi au socotit că „descoperirile avansate" ale oamenilor de ştiinţă sunt de o importanţă profundă şi umană. Secolele s-au scurs şi ştiinţa lui Dante şi cea a lui Lucreţiu au devenit desuete şi neadevărate. În pofida ardorii şi a entuziasmului cu care au scris ei, în pofida prodigioasei lor puteri de comunicare, noi, astăzi, citim în primul rând cu ochiul omului de studiu, cu ochiul arheologului, ceea ce ei au făurit cu vibraţia făpturii care suferă sau se bucură. Făcând abstracţie de părţile neştiinţifice, adică de părţile „umane" ale celor două poeme, singurele pasaje din de *Rerum Natura* şi din *Divina Comedie* care ne mai mişcă aşa cum au intenţionat autorii lor să ne mişte, sunt cele în care poeţii generalizează – cele în care, explicit sau implicit, enunţă ipotezele pe care se presupune că le demonstrează „descoperirile avansate", şi arată în ce fel aceste ipoteze, odată acceptate, afectează atitudinea noastră faţă de lume, modifică tiparul existenţei noastre. Enunţurile lui Lucreţiu, ţinând de filosofia materialistă, şi cele ale lui Dante, aparţinând filosofiei spiritualiste, deţin încă puterea de a modifica tiparul existenţei noastre, deşi cele

mai multe dintre „faptele" pe care şi-au bazat ei filosofiile respective nu mai au acum decât valoare de specimene arheologice.

Adevărurile ştiinţifice şi chiar jargonul ştiinţific sunt de mare ajutor scriitorului care intenţionează să fie ironic. Încercaţi să suprapuneţi două relatări asupra aceluiaşi eveniment uman, una expusă în terminologie pur ştiinţifică, cealaltă în termenii religiei, esteticii, pasiunii sau chiar ai bunului simţ: discordanţa dintre ele vă va isca în minte cele mai neliniştitoare reverberaţii. Suprapuneţi, de pildă, fiziologia şi misticismul (extazurile doamnei de Guyon *1* erau mai febrile şi mai pline de semnificaţie spirituală în cea de-a patra lună a sarcinilor pe care le-a purtat); suprapuneţi legile acusticii şi muzica lui Bach (să-mi fie îngăduit să mă refer la relatarea simultan ştiinţifică şi estetică a unui concert, în romanul meu *Contrapunct*); suprapuneţi chimia şi safletul (glandele neducţiile secretează printre altele şi stările noastre de spirit, aspiraţiile, filosofia noastră de viaţă). Lista incompatibilităţilor legate între ele poate fi prelungită la infinit. Trăim într-o lume de *non sequitur* 2-uri. Sau, mai bine zis, am trăi într-o astfel de lume dacă am fi simultan conştienţi de toate aspectele sub care poate fi privit un fapt. Dar, în practică, aproape niciodată nu suntem conştienţi de mai mult decât un singur aspect al fiecărui eveniment în parte. Viaţa noastră se petrece întâi într-un compartiment impermeabil al experienţei, apoi trece într-altul. Artistul, dacă vrea, poate să doboare zidurile despărţitoare dintre compartimente şi, în felul acesta, să ne ofere o privelişte simultană a doua sau mai multora dintre ele. Văzută astfel, realitatea pare extrem de bizară. Aşa cum ţine să o înfăţişeze scriitorul ironic sau cel dezorientat. Laforgue 3 uzează mereu de acest truc. Toată poezia sa este o combinaţie de descoperiri avansate şi de sentiment imediat. De aci provine pătrunzătoarea ei ironie. Într-un viitor îndepărtat, când o ştiinţă mai bine informată decât a noastră va arunca o punte peste prăpastia dintre calităţile nemijlocit sezi&abile în termenii cărora simţim, şi cantităţile măsurabile, ponderabile, în termenii cărora ne desfăşurăm gândirea ştiinţifică, metoda laforguiană va

1 *Jeanne Marie Bouvier de la Motte Guyon* (1648 – 1717), scriitoare franceză mistică, ale cărei lucrări propagă quietismul.

2 Inconsecvenţe (lat.).

3 *Jules Laforgue* (1860 – 1887), poet simbolist francez, a cultivat lirica reflexivă, pesimistă.

Înceta să mai fie ironică. Căci atunci vom avea de-a face cu suprapunerea a doua compatibilităţi şi nu a doua incompatibilităţi. Nu vor mai exista discordanţe bizare, ci o armonie perfectă, clară şi simplă. Dar toate acestea sunt de domeniul viitorului. În ceea ce ne priveşte, însăşi alăturarea „descoperirilor avansate" şi a simţirilor imediate produce efecte literare pe care le recunoaştem ca ironice.

(Din volumul *Muzică în noapte*)

MUZICA APEI

CASA ÎN CARE LOCUIESC E BÂNTUITA DE UN zgomot de apă care picură. Veşnic, fie noapte, fie zi, fie vară, fie iarnă, ceva pe undeva, picură. Luni de-a rândul, o ţeavă frământată de angoase a susţinut în pieptu-i de oţel un solilocviu nesfârşit şi pustiitor. Acum, glasul i-a amuţit; în schimb, o nouă şi mult mai cumplită picătură a prins fiinţă. Din chiar creştetul casei, un mic jgheab – canalul de scurgere, probabil, al vreunui necunoscut receptacul de sub acoperiş – lasă să-i scape o suită de picături, într-un flux aproape continuu. Şi acest şuvoi cade perpendicular, pe o distanţă de patruzeci, cincizeci de picioare, până atinge dalele treptelor de la pivniţă, de unde se scurge, infam, într-o rigolă special amenajată.

Cataractele îşi suflă goarnele chiar din clipa când se prăvălesc de pe culme, dar cascada mea modestă execută o muzică mai subtilă, aproape c-aş spune o muzică mai „modernă". Nopţile, când zac treaz, îi ascult cadenţele, cu un amestec de plăcere şi de exasperare.

Registrul muzical al unui robinet care picură este de o jumătate de octavă. Dar în limitele acestei cvarte majore, picăturile pot executa cele mai surprinzătoare şi mai variate melodii. O să le auzi urcând cu râvnă micile gradaţii ale sunetului, pentru ca deodată, dintr-un singur salt, să se prăbuşească în profunzime. Adeseori rătăcesc fără noimă prin ritmuri diverse, unele familiare, altele descumpănitor de bizare. Şi odată cu înălţimea sunetului variază şi durata, dar în limite mai puţin largi. Căci legile hidrostaticii, sau oricare o fi ştiinţa ce reclamă autoritate asupra picăturilor, nu acordă stropilor prea multă libertate de a-şi încetini sau intensifica ritmul de scurgere. E un soi de muzică într-adevăr bizară. În timp ce zaci în pat, glisând uşor pe toboganul somnului, o asculţi cu o emoţie curioasă, iritantă.

Pic, pic poc, pic pac pec poc. Aşa evoluează această melodie acvatică, de-a pururi şi fără de sfârşit. Neconcludentă, inconsecventă, amorfă, se află mereu pe punctul de a devia în sens şi formă. Când nici

nu te aştepţi, auzi deodată o frază închegată dintr-o melodie rotunjită. Şi apoi – pic pic poc, pipec – pipac, vechea inconsecvenţă s-a înstăpânit din nou.

Şi dacă totuşi există o semnificaţie în aceste sunete! Iată ce-mi tulbură gândurile toropite, în timp ce veghez noaptea şi ascult. Poate că pentru cei ce au urechi de auzit, toată această necontenită picurare e la fel de încărcată de gândire, emoţie şi sens ca şi o fugă de Bach. Pic pic poc, pl – pac, pl – pec. Cât e de uşor să converteşti incoerenţa în sens! Muzica picăturilor de apă e simbolul, elementul tipic pentru întregul univers: în veşnică asimptotă cu sensul, mereu gata să atingă semnificaţia, dar mereu lăsând-o să-i scape. Mereu, decât doar când intervine mintea omenească şi trage forţat sensul peste hăurile despărţitoare.

Dacă aş putea descifra această muzică instabilă, dacă i-aş putea detecta o consecvenţă, dac-aş putea-o forţa într-o concluzie – un diapazon, o gamă care în ultimă instanţă duce la divinitate, la spirit, indiferent la ce atâta timp cât duce la ceva – atunci, simt, aş putea înţelege întregul incomprehensibil mecanism al universului, de la spaţiile dintre aştri până la politica aliaţilor.

Şi cu mintea tot mai toropită de somn, ascult neîncetata melodie, pustiitorul solilocviu al ţevii, pă

4 G

cănitul dur. metalic, al picurilor care cad de pe acoperiş pe dalele de piatră; şi iată că se înfiripă un înţeles, iată că se încheagă un fir de gândire, da. desigur, frazele se succed cu meşteşug, ducând, ineluctabil, către o prodigioasă concluzie. Aproape că am prins-o, aproape, aproape… Şi tocmai atunci, cred, mă cuprinde somnul, de-a binelea. Căci următorul lucru de care sunt conştient e lumina soarelui care-mi inundă ferestrele.

Da, e dimineaţă, şi apa continuă să picure la fel de persistent şi exasperant ca întotdeauna.

Uneori însă, incoerenţa acestei muzici a picăturilor devine de neîndurat. Şi ascultătorul stăruie cu ardoare ca asimptota să atingă într-un fel linia sensului. Şi atunci forţează picăturile să spună ceva. Le cere să cânte, hai să spunem, imnul *God Save the King*, sau Imnul Bucuriei din Simfonia a Noua, sau *Voi che sapete*. Picăturile se supun în silă; îţi cântă ceea ce doreşti tu, dar cu stângăcia copilului începător la pian. Totuşi, într-un fel sau altul, cântă.

Aceasta însă e o metodă foarte primejdioasă de alungare a strigoiului al cărui glas este picurul de apă. Căci odată ce dai picăturilor ceva de cântat sau de spus, apoi continuă să-ţi cânte sau să-ţi spună la infinit. Somnul devine o imposibilitate şi la a doua suta sau a trei suta repetare a cântecului *Mă-delon* sau chiar a ariei lui Figaro, mintea începe să ţi se bălăbănească, luând-o razna înspre sminteală.

Picături de apă, tic-tacuri de ceas, maşinării, tot ce păcăne, ţâcăne, zumzăie, sau ciocane poate fi făcut, cu oarecare perseverenţă, să spună ceva.

În copilăria mea, îmi aduc aminte, mi s-a atras atenţia că trenul zice: „Înainte, înainte, bucurie n-am cuvinte" – şi *da capo* tot aşa *ad infinitum*. La cerere, s-ar putea la fel de bine să zică: „Trenul de vreţi să-l opriţi, de mâner vă folosiţi!" Ar fi însă mai dificil să convingi roţile să spună: „Nu vă

aplecaţi pe fereastră". Totuşi, cu multă grijă pedagogică, am reuşit odată să conving un tren să rostească şi acest avertisment neritmic.

Literatura dadaistă îmi evocă întotdeauna ceva din căderea picăturilor de apă. Faţă-n faţă cu ea, încerc aceeaşi emoţie iritantă pe care mi-o stârneşte incoerenta muzică a apei. Şi totuşi, ce-ar fi ca această aparent accidentală suită de cuvinte să cuprindă taina artei, şi a vieţii, şi a universului! S-ar putea, cine ştie? Şi iată-mă pe mine părăsit în glacialitatea incomprehensiunii totale; şi mă zgâiesc la această literatură, încerc s-o privesc şi cu susu-n jos, tot în speranţa de a-i descoperi secretul. Dar, nu ştiu cum se face, nu pot determina cuvintele să îmbrace un sens. Pic pic poc, pl – pac, pl – pec – Tzara şi Picabia lasă cuvintele să picure, iar eu rămân buimăcit. Totuşi, îmi dau seama că există mari resurse în acest gen de literatură. Pentru ziaristul obosit ar fi o metodă fantastică, din moment ce tot greul nu-i revine lui, ci cititorului. Tot ce are de făcut este să se rezeme comod de speteaza scaunului şi să lase cuvintele să picure prin ţeava stiloului: Pic pic, pic…

(Din volumul *Adnotaţii*)

ŞI RESTUL E TĂCERE

TOT CEEA CE ESTE FUNDAMENTAL, TOT CEEA ce are o semnificaţie profundă pentru spiritul uman – de la senzaţia pură la

intuiţia frumosului, de la plăcere şi durere la iubire, sau la extazul mistic şi la moarte – toate acestea pot fi doar experimentate, dar nu şi exprimate. Restul, oricând şi pretutindeni, e tăcere.

I După tăcere, singura artă care se poate apropia de exprimarea inexprimabilului este muzica. (Şi nu-i întâmplător că tăcerea face parte integrantă din orice muzică bună. Comparat cu Beethoven şi cu Mozart, necontenitul torent al muzicii lui Wagner e foarte sărac în tăceri. Şi poate că ăsta-i unul dintre motivele pentru care muzica lui e mai puţin semnificativă decât a celorlalţi doi. „Spune" mai puţin, pentru că vorbeşte prea mult).

Într-o altă modalitate, pe un alt plan de existenţă, muzica este echivalentul unora dintre cele mai importante şi mai inexprimabile experienţe umane. Printr-o misterioasă analogie, muzica evocă în mintea ascultătorului uneori fantoma acestor experienţe, alteori chiar experienţele înseşi, în deplina lor forţă vitală – e o chestiune de intensitate; fantoma e difuză, realitatea, apropiată şi arzătoare. Muzica poate evoca pe oricare dintre ele; întâmplarea sau providenţa este cea care decide. Intermitenţele inimii nu sunt supuse nici unei legi cunoscute.

1 Shakespeare – Hamlet (V 2 372).

Altă particularitate a muzicii este capacitatea ei (pe care o împarte, în oarecare măsură, şi. cu alte arte) de a evoca experienţele ca pe un tot desăvârşit (totale şi perfecte, desigur în raport cu capacitatea fiecărui ascultător de a încerca trăirile date), indiferent cât de parţial, cât de obscur şi confuz ar fi fost originalul experienţei evocate.

Suntem recunoscători artistului, mai cu seamă muzicianului, pentru că „spune atât de limpede ceea ce am simţit noi întotdeauna, dar n-am fost în stare să exprimăm".

Atunci când ascultăm o muzică expresivă, luăm contact, desigur, nu cu experienţa originară a artistului (care ne depăşeşte pentru că strugurii nu cresc pe mărăcini), ci cu cea mai completă experienţă anume pe care-i capabilă natura noastră să o perceapă – mai bună şi mai completă decât toate experienţele trăite de noi înainte de a fi ascultat acea muzică.

Capacitatea muzicii de a exprima inexprimabilul a fost recunoscută de cei mai mari artişti ai verbului. Omul care a scris *Othello* şi *Poveste de iarnă* a fost capabil să rostească prin cuvinte tot ceea ce pot fi făcute cuvintele să spună. Şi totuşi (aci sunt îndatorat

unui foarte interesant eseu semnat de domnul Wilson Knight) şi totuşi, ori de câte ori avea de comunicat ceva de natura unei emoţii mistice sau a intuiţiei, Shakespeare făcea regulat apel la muzică pentru a-l ajuta să „transpună" ideea.

Propria mea experienţă infinitezimală în producţia teatrală mă convinge că, dacă-şi alegea bine muzica, apelul său nu rămânea fără rezultat. În ultimul act al piesei de teatru extrase din romanul meu *Contrapunct*, o parte integrantă din dramă e constituită din selecţiuni din mişcarea lentă a Quartetu-lui în la minor de Beethoven. Nici piesa nici muzica nu-mi aparţin; aşa că-mi pot îngădui să spun că efectul acestui *Heilige* Dankgesang1, executat pe parcursul spectacolului, mie, cel puţin, mi se pare prodigios.

„De-am avea doar destul spaţiu şi timp…"

Dar aceasta este exact ceea ce teatrul nu ne poate oferi. În versiunea teatrală abreviată, a fost necesar să se elimine aproape tot ceea ce în roman se referea, implicit sau explicit, la „contra", temperând, sau încercând să tempereze duritatea „punctului".

Piesa, în ansamblu, era curios de brutală şi dură. Izbucnind neaşteptat în această lume de implacabilă asprime, acel *Heilige Dankgesang* apare ca o manifestare a unui element supranatural. De parcă, de-vea şi vizibil, pogoară pe scenă un zeu, înfricoşător şi totuşi liniştitor, învăluit în chip misterios în acea pace de o divină frumuseţe care transcende înţelegerea.

Cartea mea putea fi Cartea lui Iov, iar autorul adaptării scenice, domnul Campbell Dixon, putea fi autorul lui *Macbeth*; dar oricât de mari ar fi fost resursele noastre, şi oricâtă osteneală ne-am fi dat, am fi descoperit că e absolut cu neputinţă să exprimăm prin mijlocirea cuvintelor sau a acţiunii dramatice ceea ce exprimă cele trei sau patru minute de cântec al viorii, făcând ca totul să apară atât de manifest limpede pentru orice ascultător sensibil.

Când inexprimabilul se cerea exprimat, Shakespeare punea deoparte condeiul şi chema în ajutor muzica. Dar dacă şi muzica dă greş? Mă rog, atunci te poţi oricând bizui pe tăcere. Căci oricând, oricând şi pretutindeni, tot restul e tăcere.

(Din volumul *Muzică în noapte*)

1 Sfânt cântec de mulţumire (germ.).

muzica în noapte

NOAPTE DE IUNIE, NOAPTE FĂRĂ LUNĂ, DAR smălţuită de

licărirea stelelor. Întunericul e parfumat de adieri diafane purtate dinspre teii în floare, de aromele pământului reavăn, de mireasma verdelui nevăzut al viţei de vie. Pretutindeni tăcere; dar o tăcere care respiră cu molcoma răsuflare a mării, o tăcere care, pe coarda subţire a unui greier, înalţă stăruitor, continuu, imn de slavă propriei sale perfecţiuni plenare. În depărtare, un tren care trec pare o mângâiere prelungă, unduind tandru, cu inel xorabilă tandreţe, pe trupul viu şi cald al nopţii.

Muzică, spui tu; ar fi o noapte potrivită pentru muzică. Şi am muzică aici, la cutie, întemniţată, asemenea unuia dintre *djinii* prinşi în sticle din o *mie şi una de nopţi*, gata, la prima atingere, să ţâşnească din închisoare. Îndeplinesc ritualul magiei mecanice şi, dintr-odată, printr-o miraculoasă coincidenţă (pentru că ara ales discul pe nevăzute, în întuneric, fără să ştiu ce muzică ne va oferi maşinăria), introducerea la *Benedictus* din *Missa Solemnis* a lui Beethoven îşi răspândeşte undele pe cerul fără lună.

Benedictus. Slăvită şi slăvind, această muzică este într-un fel un alter ego al nopţii, al întunericului adânc şi viu în care se scurge ba printr-un fir singuratic, ba printr-o întreţesere de melodii, ba într-o jerbă de sunete armonioase, pulsând ca un mănunchi aproape tangibil; curge, curge fără contenire, ca timpul, înălţându-se şi prăbuşindu-se asemenea traiectoriei unei vieţi. Este un alter ego al nopţii într-o altă modalitate de existenţă aşa cum o esenţă e un alter ego al florii din care a fost distilată.

Există, sau cel puţin uneori pare să existe o binecuvântare ascunsă în însăşi inima lucrurilor, o slavă misterioasă, a cărei prezenţă o sesizăm obscur, sau poate că intens, dar oricând numai într-o scurtă străfulgerare, da, doar în zborul clipei, prin accidente întâmplătoare sau providenţiale (şi pentru mine, această noapte e un asemenea accident). În *Benedictus*, Beethoven dă glas conştiinţei acestei tainice slăviri. Muzica lui e un alter ego al nopţii mediteraneene, sau mai curând a slăvirii sădite în inima nopţii, a binecuvântării pure, aşa cum ar răsuna ea dac-ar fi distilată de neesenţial, de întâmplător, filtrată şi concentrată în chintesenţa purităţii.

„*Benedictus*, *benedictus*…" Una după cealaltă, vocile reiau tema expusă de orchestră, şi asupra căreia meditează cu duioşie, într-un prelung şi gingaş solo (căci binecuvântarea se revelează mai ades spiritului solitar), o singură vioară.

„*Benedictus*, *benedictus*…” Şi apoi, brusc, muzica moare; djin*ii zbur*ători au fost din nou întemniţaţi în sticle. Cu o îndărătnicie stupidă de muscoi, un ac de metal scrijeleşte şi iar scrijeleşte tăcerea.

La şcoală, la orele de ceea ce, tehnic se numeşte engleză, ni se cerea să „exprimăm cu propriile noastre cuvinte” pasaje din piesa lui Shakespeare care în momentul acela ne era vârâtă cu sila pe gât, împreună cu toate adnotaţiile – mai cu seamă adnotaţiile. Aşadar, iată-ne o şleahtă de ştrengari mânjiţi cu cerneală, traducând: „veşminte mătăsoase de răsfăţ zac acum prin scrinuri” prin „haine elegante de mătase se găsesc acum în garderob” sau „A fi sau a nu fi” în „Mă întreb dacă să mă sinucid sau nu”. Când isprăveam, înmânam tezele şi profesorul ne punea notele în funcţie, mai mult sau mai puţin, de acurateţea cu care „propriile noastre cuvinte” reuşiseră să exprime gândirea Bardului. S-ar fi cuvenit, desigur, să ne dea nota zero la toţi şi o sută de nuiele lui însuşi pentru a ne fi supus la un asemenea exerciţiu idiot. „Cuvintele proprii” ale nimănui, decât ale lui Shakespeare însuşi, nu pot „exprima” ceea ce a gândit Shakespeare. Conţinutul unei opere de artă este inseparabil de forma ei; adevărul şi frumuseţea ei sunt două noţiuni distincte care, în chip misterios, alcătuiesc un singur tot. Expresia verbală chiar şi a unei teorii metafizice sau a unui sistem de etică reprezintă o operă de artă aproape în aceeaşi măsură ca şi un poem de dragoste. Filosofia lui Platon exprimată în „cuvintele proprii” ale lui Jowett1 nu mai este filosofia lui Platon; nici învăţăturile sfântului Pavel în „cuvintele proprii” ale, să spunem, părintelui Duminică, nu mai sunt învăţăturile sfântului Pavel.

Deci „propriile noastre cuvinte” sunt inadecvate să exprime chiar şi înţelesul altor cuvinte; şi vor fi cu atât mai inadecvate când vor încerca să redea înţelesuri care-şi au expresia originară în limbajul muzicii sau al artelor vizuale! De pildă, ce „spune” muzica? La orice concert puteţi cumpăra un program analitic care să înfăţişeze cu exactitate tot ce spune ea. Chiar cu prea mare exactitate; ăsta-i necazul. Fiecare critic are propria sa versiune. Imaginaţi-vă visul Faraonului interpretat succesiv de Iosif, de vracii egipteni, de Freud, de Rivers, de Adler, de Jung, de Wohigemuth; va „spune” o sumedenie de lucruri diferite. Totuşi nu chiar atâtea cât a fost făcută să „spună” Simfonia a Cincea în verbiajul analiştilor săi. Şi nici pe departe atâtea câte au „spus”, la fel de liric, „Madona printre stânci” – şi „Madona Sixtină”.

1 *Benjamin Jowett* (1817 – 1893), erudit clasicist, a publicat

traduceri din Platon, Tucidide şi Aristotel.

Agasaţi de acest verbiaj şi de absurda multitudine a „înţelesurilor" conferite, unii critici au protestat afirmând că muzica şi pictura nu au nicio altă semnificaţie decât cea a existenţei lor în sine; că unicele lucruri pe care le „spun" sunt cele legate, de exemplu, de modulaţii şi fugi, de valorile cromatice şi formele tridimensionale. Că muzica şi pictura ar spune ceva despre destinul uman sau despre univers în general, este o noţiune pe care aceşti puriști o consideră un nonsens.

Dacă puriştii ar avea dreptate, atunci am trebui să-i privim pe pictori şi pe muzicieni ca pe nişte monştri. Căci este absolut imposibil să fii făptură umană şi să nu ai o concepţie oarecare despre univers în general, e foarte greu să fii făptură umană şi să nu-ţi exprimi această concepţie, măcar prin implicaţii.

Or, este un fapt observat că pictorii şi muzicienii *nu* sunt monştri. Deci… Concluzia se impune, ineluctabil.

Şi nu numai în muzica programatică sau în pictura figurativă îşi exprimă compozitorii şi pictorii viziunea lor despre univers. Cele mai pure şi mai abstracte creaţii pot fi, în propriul lor limbaj specific, la fel de elocvente în această privinţă ca şi operele cu cea mai deliberată tendinţă.

Comparaţi, de pildă, o Madonă de Piero della Francesca, cu o Madonă de Tura. Deci două Madone – ambii artişti respectând convenţiile simbolice curente. Deosehirea, enorma deosebire dintre cele două tablouri, este de natură strict picturală, o deosebire între forme şi aranjamentul lor, în dispunerea liniilor, planurilor şi volumelor. Oricărui privitor câtuşi de puţin sensibil la elocvenţa formei pure, cele două Madone îi spun lucruri total diferite despre lume.

Compoziţia lui Piero este o îmbinare de soliditǎţi bine conturate şi frumos echilibrate. Totul, în universul său, este înzestrat cu o substanţialitate supranaturală, este mai *prezent* în tablouri decât poate fi un obiect în lumea reală. Şi cât sublim raţionalism, în accepţia cea mai nobilă şi mai umană a cuvântului, câtă ordine filosofică există în peisaj şi în tot ceea ce populează această lume! Este creaţia unui Dumnezeu căruia îi plăcea să facă pe geometrul. Şi ce spune această Madonă de la San Sepol-cro? Dacă n-am tălmăcit eu greşit elocvenţa formelor lui Piero, Madona ne vorbeşte despre măreţia spiritului

uman, despre puterea lui de a se ridica deasupra împrejurărilor şi de a domina soarta. Dacă ai întreba-o: „Cum ajung la izbăvire?" ţi-ar răspunde, probabil: „Prin Raţiune". Şi, anticipându-l pe Milton, ar adăuga: „Nu numai, şi nu în primul / rând pe cruce poţi redobândi Paradisul, ci în acele pustiuri de solitudine deplină, în care omul se înarmează cu puterea raţiunii spre a putea ţine piept vrăjmaşului".

Această anume mamă a lui Hristos nu era, probabil, creştină.

Şi acum, să ne întoarcem la Madona lui Tura. E plămădită dintr-o substanţă ce evocă o întrupare vie a flăcării; carne – flacără, pâlpâind vie, simţitoare şi chinuită. Suprafeţele par să i se crispeze în faţa ochiului tău, se chircesc parcă sfredelite de durere. Liniile se frâng contorsionat, cu ceva din tulburătoarea şi magica, simţi tu, caligrafie a unora dintre picturile tibetane.

Priveşte-o îndeaproape; croieşte-ţi drum în tablou, în gândurile, intuiţiile, emoţiile pictorului. Omul acesta s-a lăsat dezgolit, la bunul plac al destinului. Ca să fii în stare să proclami independenţa Stoică a spiritului, trebuie să-ţi poţi înălţa capul deasupra fluxului întâmplărilor; dar omul acesta s-a lăsat înecat de flux, covârşit.

În lumea lui, nu a putut introduce niciun fel de ordine; universul a rămas pentru el un haos misterios, fantastic, marmorat cu fâşii ba de paradis senin, ba de iad zbuciumat în cazne. O lume frumoasă şi înfricoşătoare, este verdictul Madonei lui Tura; o lume ca o încarnare, o proiectare materială a nebuniei Ofeliei. O lume fără alte certitudini decât suferinţa şi o fericire întâmplătoare. Cât despre izbăvire, cine poate cunoaşte căile izbăvirii? S-ar putea să intervină miracole şi, oricum, întotdeauna te poţi agăţa de speranţă.

Limitele criticii pot fi foarte uşor atinse. După ce a exprimat prin „propriile sale cuvinte" atât de mult sau de puţin cât pot exprima nişte „cuvinte proprii", criticului nu-i rămâne decât să-şi îndrepte cititorii spre opera originală de artă: să se ducă şi să vadă cu ochii lor. Criticii care depăşesc aceste limite sunt sau oameni proşti şi vanitoşi cărora le place să se asculte şi îşi imaginează că „propriile lor cuvinte" pot spune mai mult decât pot exprima în mod firesc nişte „cuvinte proprii". Sau sunt oameni inteligenţi, întâmplător filosofi sau literaţi, care vor să-şi facă din exegeza operelor altora o trambulină pentru propria lor creaţie.

Ceea ce e adevărat pentru pictură e adevărat şi pentru muzică. Muzica", spune" lucruri despre lume, dar în limbajul ei specific

muzical. Orice încercare de a reproduce afirmaţiile muzicale prin „propriile noastre cuvinte" este sortită eşecului. Nu putem izola adevărul L conţinut într-o piesă muzicală; pentru ce Tsântem în faţa unei relaţii indivizibile de „frumos = şi-adevăr. Tot ce putem face este să indicăm, în termenii cei mai generali, natura acestei relaţii muzicale de frumos-şi-adevăr şi să-i îndreptăm pe curioşii căutători de adevăruri spre opera originală.

De pildă, introducerea la *Benedictus* din *Missa Solemnis* este o proclamare a slăvii ascunse în inima lucrurilor. Aceasta e limita extremă până la care pot ajunge „propriile noastre cuvinte". Dacă am începe să descriem în „propriile noastre cuvinte" ce a simţit Beethoven în legătură cu această slavă ascunsă, cum a conceput-o el, ce a gândit despre natura ei, ne-am pomeni foarte curând că scriem nonsensuri lirice în stilul alcătuitorilor de programe analitice. Numai muzica, şi numai Beethoven", ţi numai această anume muzică a lui Beethoven, ne poate spune cu oarecare precizie care a fost concepţia lui Beethoven despre slava ascunsă în inima lucrurilor.

Dacă doriţi s-o cunoaşteţi, atunci trebuie s-o ascultaţi – de preferinţă pe o noapte liniştită de iunie, având drept fundal respiraţia mării invizibile şi parfumul teilor înfloriţi, purtate pe aripi de întuneric, ca o dulce armonie percepută de un al şaselea simţ.

(Din volumul *Muzică în noapte*)

CĂRŢI DE CITIT ÎN CĂLĂTORIE

TOŢI TURIŞTII ÎŞI FĂURESC O ILUZIE DE CARE nu se vindecă niciodată pe deplin, oricâtă experienţă ar acumula; şi anume, îşi imaginează că pe parcursul călătoriei vor găsi timp să citească o sumedenie de cărţi.

La capătul unei zile în care au colindat pe jos, admirând priveliştile unui oraş, sau au stat la volanul maşinii sau au călătorit în vreun compartiment de tren, se văd în închipuire răsfoind cu râvnă filele tuturor tomurilor masive şi solemne pe care nu găsesc niciodată timp să le citească în viaţa de toate zilele.

Pleacă într-o excursie de două săptămâni în Franţa şi îşi iau cu ei *Critica raţiunii pure*, *Iluzie şi realitate*, operele complete ale lui Dante şi *Ramura de aur 1*. Şi când se întorc acasă descoperă că au citit ceva mai puţin de-o jumătate de capitol din *Ramura de aur* şi primele cincizeci şi două de versuri din *Infernul*. Ceea ce nu-i împiedică, în următoarea călătorie, să se încarce cu aceeaşi cantitate de volume.

În ce mă priveşte, o îndelungată experienţă m-a învăţat să-mi reduc, în oarecare măsură, biblioteca de voiaj. Dar chiar şi aşa, ori de câte ori plec undeva, îmi supraevaluez capacităţile de cititor. Alături da cărţile pe care s-ar putea să izbutesc a le citi, continui să îndes în valiză şi câteva volume imposibile, cu pioasa speranţă că, cine ştie când, şi cine ştie cum.

1 *The Golden Bough*, studiu comparativ, în unsprezece volume, asupra credinţelor şi instituţiilor religioase ale omenirii, aparţinând lui /. *G. Frazer* (1854 – 1941).

tot le voi citi. Tomuri voluminoase au străbătut, împreună cu mine, mii şi mii de kilometri/ cutreierând Europa în lung şi-n lat, şi s-au întors odată cu mine, păstrându-şi însă tainele neviolate. Dar de unde în trecut nu-mi luam în călătorie decât volume masive, şi încă în mare cantitate, astăzi le-am redus numărul la unul sau două, iar în rest îmi umplu valiza doar cu acele cărţi pe care ştiu, din experienţă, că le pot citi într-o cameră de hotel, seara, după o zi în care am admirat felurite privelişti.

Trăsăturile esenţiale ale cărţii care păaleji luată fără jrijă într-o călătorie sunt următoarele: V să fie o operă-ăsYfel-conceptă, Tricâts-6 poir" cReichide la orice pagină cu certitudinea că vei găsi ceva interesant, de sine stătător şi susceptibil de a fi citit cu repeziciune. Cartea care presupune o atenţie continuă sau un efort mental prelungit nu-şi găseşte rostul în călătorie; căci atunci când te afli la drum, răgazurile de odihnă sunt scurte şi punctate de oboseală fizică, mintea ţi-e distrată şi inaptă de exerciţii de gândire.

Puţine cărţi sunt mai nimerite a fi luate în călătorie decât o") bună culegere de versuri, unde la fiecare pagină găseşti ceva de sine stătător şi rotunjit. Scurtele întreruperi ale trudei pe care şi-o autoim-pune sacrificatul turist nici că pot fi mai încântător folosite decât prin lectura de poezie, şi unde mai pui că aceasta poate fi învăţată pe de rost; căci mintea obosită, care refuză să urmărească o argumentaţie filosofică, se dedă cu plăcere la exerciţiul mecanic de a memoriza cuvinte melodioase.

În alegerea volumelor de versuri fiecare călător procedează după gustul lui. Antologia mea predilectă este *Culegere de buzunar conţinând poeme şi cântece de citit în aer liber*, aparţinând lui Edward

Thomas 1. Thomas a fost un om de cultură vastă şi cu mult bun gust, foarte priceput să aleagă poemele menite a fi citite în aer liber.

Căci din marea hoardă a versificatarilor moderni care gângăvesc despre plaiuri înverzite, Thomas este aproape singurul pe care-l intuieşti a fi un real „poet al naturii" (expresia e oribilă, dar nu găsesc alta) atât printr-un simţ înnăscut cât şi prin dobândirea unei adevărate înţelegeri a ei. Nu orice om care exclamă „Doamne, Dumnezeule!" va intra în împărăţia cerurilor; şi puţini, foarte puţini din cei care strigă „Cucu, cucu!" vor intra în galeria poeţilor naturii. Ca să-mi demonstrez spusele, i-aş invita pe cititorii mei să răsfoiască volumele de poezie georgiană. 2

Dar, revenind la nevoile călătorului, tot atât de potrivite ca şi culegerile de poezii sinteulegerile de ajorisme sau maxime. Cu condiţia să fie bune – ba chiar foarte bune; căci nimic nu-i mai deprimant decât „o cugetare profundă" enunţată de un autor lipsit de germenii profunzimii. Da, maximele constituie cea mai agreabilă lectură într-o călătorie, îţi ia un minut ca să citeşti o cugetare ce-ţi furnizează apoi material de gândire pentru ceasuri întregi. Şi cred că cele mai bune din toate sunt maximele lui La Rochefoucauld. Eu, unul, îmi rezervîntotdeauna buzunarul de sus din stânga de la haină pentru o minusculă ediţie a *Maximelor*. E o cărticică din care poţi citi fără să te saturi. Căci, cu fiecare lună de viaţă pe care o parcurgi, cu fiecare pas spre

1 *Edward Thomas* (1878 – 1917), poet englez, autor al unor poeme care cântă natura.

2 Antologie de versuri ale poeţilor din primele decenii ale secolului nostru; cele cinci volume ale antologiei, apărute între anii 1912 – 1922, cuprind poeme de Rupert Brooke, William H. Davies, D.H. Lawrence, Robert Graves, W. de la Mare, John Drinkwater şi alţii.

cunoaştere, fie ea cunoaşterea de sine sau a altora, găseşti noi sensuri în aceste cugetări. Pentru că La Rochef oucauld pare să fi cunoscut aproape „totul despre sufletul omenesc, aşa încât, practic, fiecare nouă descoperire pe care o faci pe măsură ce înaintezi în trăirile vieţii, a fost anticipată de el şi formulată în cea mai concisă şi mai elegantă dintre proze. Am afirmat voit că La Rochefoucauld a cunoscut *aproape* totul despre sufletul omenesc, căci, evident nu a cunoscut *absolut* totul. Ştie totul despre sufletul făpturilor umane privite în relaţiile lor sociale. Dar despre sufletul omului în solitudine – al omului care a renunţat la plăcerile societăţii şi la succesele ce jucau un rol atât de însemnat pentru La Rochefoucauld – acesta nu mai ştie

nimic, sau aproape nimic. Când dorim să cunoaştem ceva despre sufletul omului singuratic, faţă-n faţă nu cu alţi oameni ci cu sine însuşi, trebuie să apelăm la alte surse: la romanele lui Dostoievski de pildă.

Dar în ce priveşte omul ca unitate socială, nimeni nu l-a descris mai exact, nimeni nu i-a analizat cu mai multă minuţie resorturile psihice decât La Rochef oucauld. Aforismele sale nu sunt egale ca valoare; dar cele bune – şi acestea ating un număr surprinzător de mare – sunt uimitor de profunde şi de semnificative. Concentrează în ele trăiri extrem de complexe. Uneori, La Rochefoucauld comprimă într-o singură frază atâta material de viaţă cât i-ar trebui unui romancier să scrie o lungă povestire. Ba chiar nu m-ar surprinde să aflu că mulţi romancieri îşi extrag din *Maxime* sugestii pentru conceperea intrigilor şi a personajelor. De pildă, găsesc că e imposibil să-l citeşti pe Proust fără ca gândul să te poarte la *Maxime*, sau să citeşti *Maximele* fără să ţi-l evoce pe Proust.

„Le *plaisir de l'amour est d'aimer, et Von est plus heureux par la passion que Von a que par celle que Von donne*" 1

„71 *y a des gens* şi *remplis d'eux-memes que, lorsqu ils sont amoureux, ils trouvent moyens d'etre occupes de leur passion sans* être *de la personne qu'ils aiment*" 2

Ei bine, ce sunt toate poveştile de iubire din *À la Recherche du Temps Pierdu* dacă nu imense amplificări ale acestor aforisme? Proust este un La Rochefoucauld dilatat la scara unu la zece mii… *

Nu mai puţin satisfăcătoare ca volume de luat în călătorie sunt culegerile de aforisme ale lui Niet-zsche. Cugetările lui Nietzsche au în comun cu cele ale lui La Rochefoucauld faptul că sunt pline de semnificaţie şi de sensuri. Cele mai bune dintre aforismele lui sunt meditaţii îndelungi, comprimate în pilule. Şi conţin în ele atâta gândire încât poţi reflecta mult asupra lor. Aceasta este marea deosebire dintre un aforism şi o simplă epigramă, a cărei poantă constă doar în hazul exprimării. Epigrama te amuză pentru că te ia prin surprindere; dar după momentul de surpriză, efectul se risipeşte, interesul se pierde. O glumă nu poate fi gustată decât o singură dată. Dar aforismul nu se bazează pe un artificiu verbal; efectul său nu e de moment, dimpotrivă, cu cât cugetăm mai mult asupră-i, cu atât îi aflăm mai multă substanţă.

Altă carte excelentă pentru călătorie – întrucât îmbină aforismul cuprinzător cu anecdota – este

1 „Bucuria dragostei constă în faptul de a iubi, şi pasiunea pe care o nutreşti tu te face mai fericit decât cea pe care o inspiri celuilalt”.

2 „Există oameni atât de plini de ei înşişi încât, atunci când se îndrăgostesc sunt preocupaţi doar de propria lor pasiune, şi nu de persoana pe care o iubesc”.

Viaţa lui Johnson de Boswell, pe care o reeditează acum „Oxford Press” într-un singur volumaş, în octavo, pe hârtie de India. (Apropo, toţi călătorii ar trebui să-i fie îndatoraţi lui Henry Frowde de la editura „Oxford Press”, inventatorul, sau cel puţin reinventatorul în Europa a acestui fin sortiment de hârtie, impregnată cu o substanţă minerală care-i dă opacitate, şi care se numeşte hârtie de India). Volumele tipărite pe hârtie de India se află în acelaşi raport faţă de cărţile masive din trecut ca şi aforismul faţă de un tratat de filosofie. Întreaga operă a lui Shakespeare încape într-un singur volum, perfect lizibil, şi nu mai gros decât unul din romanele răposatului Charles Garvice1. Întreaga operă a lui Pepys, sau măcar atât cât i se îngăduie publicului britanic să citească din el, poate fi acum îndesată în trei buzunare. Iar Biblia, subţiată până la o grosime de o palmă, e în primejdie să-şi piardă calităţile de pavăză împotriva gloanţelor, care i se atribuie, cel puţin în povestirile romantice. Mulţumită lui Henry Frowde, poţi strecura într-un rucsac zeci de coli de autor, fără să simţi vreo diferenţă de greutate.

Hârtia de India şi posibilitatea tipăririi prin reproducere fotografică au făcut posibilă includerea într-o bibliotecă de voiaj a lucrării care, după părerea mea, este cea mai potrivită spre a fi luată în călătorie – şi anume un volum (oricare din cele treizeci şi două se va dovedi eficient) din cea de-a douăsprezecea ediţie mijlocie din *Encyclopaedia Britannica*. Ocupă foarte puţin spaţiu (opt inci şi jumătate pe şase şi jumătate), conţine cam o mie de pagini şi o incomensurabilă cantitate de fapte curioase şi improbabile, îi poţi vârî oriunde, capitolele componente sunt de sine stătătoare şi nu prea lungi. Cartea ideală pentru

1 *Charles Garvice* (m. 1920), romancier, dramaturg şi ziarist englez, autor al unor romane sentimentale de mari proporţii.

turistul care nu dispune decât de repausuri scurte şi sporadice, cu atât mai mult cu cât, presupunând că e un călător înnăscut, face parte, probabil, dintre cititorii lipsiţi de metodă şi sistem, adică cei

pentru care Enciclopedia, atâta timp cât nu-i folosită cu scopuri practice de referinţă, constituie o atracţie. Eu unul nu plec de acasă pentru o zi fără să iau un volum cu mine. O consider cartea cărţilor. Răsfoindu-i paginile, scotocind printre fantasticele vrafuri de fapte stivuite laolaltă numai în virtutea hazardului alfabetic, mă bălăcesc în viciul meu intelectual. Un volum răzleţ din Enciclopedie e întocmai ca mintea unui nebun erudit – îmbâcsită de idei corecte, dar fără nicio altă coeziune între ele decât că toate încep cu litera O. De la *opust*, care-i un baraj de lemn pe râurile unde se practică plutăritul, treci de-a dreptul la *oracole*. Faptul că nu-ţi pierzi şi tu minţile pe parcursul lecturii Enciclopediei, sau că nu devii o mină de cunoştinţe inutile şi incoerente, se datorează capacităţii de a uita. Mintea omenească e dotată cu o imensă facultate de a uita. O însuşire providenţială; altfel, în haosul de înregistrări mentale întâmplătoare, ar fi cu neputinţă să rechemi în memorie un lucru esenţial şi coerent. În practică, mintea omenească operează cu generalizări, abstractizate din tumultul realităţilor concrete. Or, dacă ne-am3 mţi cu rjrecizie fiecare amănunt, n-am mai fi în stare să generalizăm; în mintea noastră nu s-ar perinda decât imagini individuale, bine conturate şi diferenţiate. Fără ignorare, n-am putea generaliza. Să mulţumim deci cerului pentru putinţa noastră de a uita. Ori, în ce priveşte Enciclopedia, posibilităţile de uitare sunt uriaşe. Mintea noastră reţine doar noţiunile de care are nevoie. Cinci minute după ce-a citit despre opust, omul obişnuit, care nu-i nici constructor şi nici plutaş, l-a dat cu desăvârşire uitării.

Lectura Enciclopediei pentru plăcerea personală foloseşte doar ca distracţie de moment; nu e o acţiune instructivă, nu lasă nicio depunere pe suprafaţa minţii. E doar un mijloc de a-ţi omorî timpul şi un vremelnic stimulent al gândirii. În călătoriile mele folosesc Enciclopedia doar ca mijloc de divertisment; acasă, în perioadele când mă aştern serios pe lucru, m-aş ruşina să mă las furat de asemenea curiozităţi dezmăţate.

(Din volumul *Pe drum*)

OCHIUL SPECTATORULUI

AŞ PUTEA OFERI O SERIE DE ARGUMENTE admirabile pentru a justifica repulsia pe care mi-o inspiră sindrofiile, recepţiile, petrecerile zgomotoase, chefurile, seratele literare şi balurile. Viaţa nu-i îndeajuns de lungă şi toate acestea te fac să pierzi un timp preţios; plăcerea pe care ţi-o procură nu echivalează osteneala. Relaţiile sociale

întâmplătoare sunt ca băuturile tari, un stimulent care-ţi biciuieşte nervii dar nu-ţi potoleşte setea. Şi aşa mai departe. Toate acestea sunt argumente foarte respectabile şi valabile. Iar în ceea ce mă priveşte, au mare greutate. Dar argumentul suprem împotriva reuniunilor largi şi în favoarea solitudinii sau a adunărilor restrânse, intime, are în cazul meu, un caracter mai personal. Şi ţine nu de raţiunea, ci de vanitatea mea. Adevărul este că eu unul nu strălucesc în reuniuni largi; dimpotrivă, abia de licăresc. Or, a fi obscur şi, totodată, conştient de obscuritatea ta e umilitor.

Această incapacitate de a radia în societate se datorează exclusiv curiozităţii mele excesive. Nu pot să ascult ceea ce îmi spune interlocutorul meu şi nu mă pot concentra asupra răspunsului pe care urmează să i-l dau, pentru că nu mă pot împiedica să trag cu urechea la toate discuţiile care se poartă în raza mea auditivă.

De pildă, interlocutorul meu îmi spune ceva foarte inteligent despre Henry James şi, evident, aşteaptă din partea mea un comentariu subtil sau ascuţit. Dar cele două doamne din stânga mea bârfesc o persoană Pe care o cunosc. Domnul cu glas de stentor, aflat

L

de cealaltă parte a salonului, discută despre calităţile diverselor mărci de automobile. Omul de ştiinţă, rezemat de şemineu, vorbeşte despre teoria cuantelor. Distinsul avocat irlandez povesteşte anecdote, prezentate în inimitabila sa manieră profesională. În spatele meu, un tânăr şi o domnişoară fac schimb de păreri asupra dragostei, în timp ce dinspre grupul din colţul cel mai îndepărtat al încăperii îmi parvin frânturi de frază din care deduc că se discută politică.

Şi atunci pune stăpânire pe mine o curiozitate invincibilă: jinduiesc să aud exact ce spune fiecare dintre ei. Bârfe, automobile, cuante, tauri irlandezi, dragoste şi politică, toate îmi apar incomparabil mai interesante decât Henry James; şi, totodată, fiecare dintre aceste subiecte este mai interesant decât toate celelalte. Curiozitatea mea se zbate neputincioasă de ici-colo, ca o pasăre într-o colivie de sticlă. Şi rezultatul este că, nefiind atent la ce-mi debitează interlocutorul meu şi fiind prea distrat pentru a-i putea răspunde coerent, apar în ochii lui un idiot, în timp ce însăşi varietatea curiozităţilor mele ilicite face imposibilă satisfacerea măcar a uneia dintre ele.

Dar această curiozitate excesivă şi promiscuă, atât de fatală celui ce doreşte să se integreze în societate, constituie un atu valoros

pentru cel ce priveşte de la distanţă, fără a încerca să participe la acţiunile întreprinse de semenii lui.

De pildă, pentru călătorul care-i nevoit, fie că-i place sau nu, să pozeze în spectator detaşat, curiozitatea devine o adevărată necesitate. Plictiseala, spune Baudelaire este, *Jruit de la morne* fficurţasifeg-l". L'uristul lipsit de curiozitate e osândit la plictis.

Cunosc puţine plăceri mai mari decât aceea de a te aşeza în restaurante sau în vagoanele de clasa a treia, analizându-ţi vecinii, şi ascultând (fără a în

1 Rodul posomorâtei lipse de curiozitate.

cerca să te amesteci în conversaţie) acele frântuii de discuţie care se poartă peste masă. Din înfăţişarea lor, din ceea ce spun, reconstruieşti în imaginaţie întregul lor caracter, întreaga lor istorie de viaţă. Pe baza unui singur os fosilizat, poţi reconstitui în imaginaţie întregul mamut. E un joc admirabil. Dar trebuie să-l joci cu discreţie. O curiozitate prea făţişă poate trezi suspiciuni. Trebuie să priveşti şi să asculţi fără să ai aerul că observi ceva. Dar poate că cea mai importantă regulă a jocului este aceea care-ţi interzice, cu excepţia cazurilor de forţă majoră, să faci vreo încercare de a cunoaşte obiectele curiozităţii tale.

Căci, din păcate, odată ce le faci cunoştinţa, obiectele curiozităţii se dovedesc, aproape invariabil, a fi nedemne de interesul tău. De la distanţă însă, un comis-voiajor din Surbiton îţi poate deştepta cea mai vie curiozitate. Are o chelie atât de lustruită, şi o mustaţă cănită atât de caraghioasă; obrajii i se fac ca para focului când le vorbeşte amicilor săi despre socialişti; râde cu dezagreabilă poftă când cineva îi istoriseşte o anecdotă porcoasă; năduşeşte din abundenţă când e cald; discută în calitate de expert despre trandafiri; şi sora lui locuieşte la Birmingham; iar fiu-său tocmai a primit o menţiune la matematică. Până la urmă toate acestea devin fascinante; îţi stimulează imaginaţia. Începi să-l îndrăgeşti pe omuleţ; e minunat, fermecător, o adevărată felie de viaţă. Dar încearcă numai să faci cunoştinţă cu el… Din acea zi va trebui să călătoreşti în alt compartiment.

Cât de încântători. cât de interesanţi şi de extraordinari sunt oamenii de la distanţăj când mă gândesc la marele număr de bărbaţi şi de femei fantastice pe care nu i-am cunoscut niciodată (pe care i-am văzut şi i-am ascultat în treacăt), mă minunez singur. Îmi amintesc de sute şi sute dintre aceştia. Preferaţii mei erau, cel puţin aşa cred, o

serie de funcţionari poştali, bărbaţi şi femei, care locuiau *en pension* într-un mic hotel din Amberieu unde am petrecut şi eu cândva o săptămână, sau aşa ceva, ca să termin o carte.

Erau fascinanţi. Găseai printre ei tipul bătrâior, care întârzia întotdeauna la cină: purta o şapcă şi era un individ posomorât, tăcut; apoi băiatul foarte tânăr, deloc posomorât, dar tăcut din timiditate; mai era şi tipul meridional, şmecher, vioi, care făcea tot timpul bancuri şi flirta cu domnişoarele, tachinându-le; şi cele trei domnişoare, una urâtă dar destul de vioaie, una drăguţă dar şchioapă şi clorotică, a treia atât de plină de o atracţioasă vitalitate, încât te forţa s-o găseşti drăguţă – „ce ochi negri mobili, ce surâs, ce glas, ce spirituală!" Tânărul timid o privea ca un viţel, roşea când privirile li se întâlneau, zâmbea bovin când ea vorbea, şi uita să-şi mănânce bucatele din farfurie. Prezenţa ei îl dezgheţa pe bătrâiorul posomorât şi-l umplea deşi mai mult elan pe meridionalul înaripat. Şi superioritatea ei era atât de copleşitoare, încât fata urâtă şi cea clorotică nu erau câtuşi de puţin geloase, dimpotrivă o adorau. E absurd să fii geloasă pe o zeiţă!

Cum mă mai încânta acel grup! Cu ce interes pasionat îi urmăream de la masa mea din mica sufragerie! Ce atent trăgeam cu urechea la tot ce spuneau! Aflam unde şi-au petrecut concediile, care dintre ei a fost la Paris, pe unde aveau rude, ce gândeau despre dirigintele poştei din Amberieu, şi o sumedenie de alte lucruri, toate grozav de interesante şi de senzaţionale.

Dar pentru nimic în lume n-aş fi vrut să fac cunoştinţă cu ei. Patroana pensiunii s-a oferit să mi-i prezinte; dar am refuzat această onoare. Mi-e teamă că doamna respectivă m-a considerat un snob; era foarte mândră de chiriaşii ei. Şi mi-a fost imposibil să-i explic că refuzul meu de a-i cunoaşte se datora faptului că eu îi îndrăgeam chiar mai mult decât dânsa. Şi dacă i-aş fi cunoscut personal, aş fi ratat totul. Din nişte făpturi minunate şi pline de mister, ar fi degenerat în şase funcţionăraşi banali şi patetici, condamnaţi să-şi petreacă viaţa în plictisul unui mic oraş de provincie.

Şi au mai fost milionarii din Padova. O, ce mult mi-au mai plăcut şi aceştia! Chelnerul ne-a dezvăluit taina că erau un grup de plutocraţi. La hotelul „Storione" din Padova există, pare-se, o masă specială, rezervată milionarilor. Şi patru sau cinci dintre aceştia au luat zilnic prânzul acolo cât timp ne-am aflat noi în hotel.

Nişte apariţii splendide, aidoma milionarilor dintr-un film

italian. În filmele americane, tipul milionarului e total diferit. Milionarul conceput la Hollywood e un tip viguros, tăcut, bine ras, cu o faţă sau ca o secure ascuţită sau ca o gogoaşă necrescută. Milionarii italieni, dimpotrivă, aveau bărbi grozave, vorbeau de te ameţeau, erau îmbrăcaţi la patru ace şi purtau mănuşi albe. Păreau o mică adunătură de Barbă Albastră.

Tot dintre favoriţii memoriei mele face parte şi sirena pe care am întâlnit-o la „Ristorante Centrale" din Genova. Stătea la o masă alăturată, împreună cu patru bărbaţi, toţi îndrăgostiţi nebuneşte de ea, şi vorbindu-le – lucrul acesta se vedea din felul cum o ascultau toţi şi râdeau – de parc-ar fi fost toate eroinele lui Congreve la un loc, contopite într-una singură. Unul dintre bărbaţi era turc şi nevoit să recurgă, periodic, la interpret, fără de ajutorul căruia majoritatea clienţilor din acel restaurant poliglot n-ar fi fost în stare să-şi comande porţia de macaroane. Un altul – cel mai în vârstă şi care a plătit masa – era probabil soţul sau amantul doamnei. Bietul de el, arăta uneori cam amărât când doamna se adresa atât de fascinant turcului, principala ei victimă, sau altuia dintre comeseni. Dar pe dată îi arunca şi lui un zâmbet, sau o privire a ochilor de un albastru-cenuşiu pal, şi atunci bătrânul redevenea fericit. Nu, nu chiar fericit; fericit nu-i cuvântul cel mai adecvat. Beat – cred că acest cuvânt s-ar potrivi mai bine. De o veselie frenetică la suprafaţă; şi o suferinţă abisală pe dinăuntru.

Acestea au fost speculaţiile noastre romantice, de la distanţă. Ce-am fi descoperit dacă i-am fi cunoscut îndeaproape nu ştiu – şi nu vreau să ştiu.

Cea mai neinteresantă fiinţă umană, privită de la oarecare distanţă, de către un spectator cu imaginaţie vie şi cu hotărârea de a extrage tot ce poate din viaţă, capătă un farmec misterios, devine ciudată şi tulburătoare. Oamenii necunoscuţi, văzuţi de la depărtare, îţi pot stârni o emoţie plină de senzaţii tari – o emoţie imposibil de recaptat după ce i-ai cunoscut personal, caz în care emoţia cedează locul înţelegerii urmată de simpatie sau antipatie.

Unii scriitori au exploatat – fie deliberat, fie pentru că nu s-au priceput să facă altminteri – emoţia lor de spectatori aflaţi în faţa unor actori necunoscuţi. De pildă, Joseph Conrad. Farmecul misterios şi tulburător al personajelor sale, în special al celor feminine, se datorează faptului că el nu cunoaşte nimic în legătură cu ele. Stă la distanţă, le priveşte acţionând, şi apoi se miră şi se miră pe pagini

întregi în care Marlow1 îşi deapănă întortocheata poveste, şi se întreabă de ce oare au acţionat aşa şi nu altfel, care or fi fost mobilurile lor, ce-or fi simţit şi ce-or fi gândit?

Ochiul-lui-Dumnezeu, folosit de romancierii care ştiu într-adevăr sau pretind că ştiu exact ce se petrece, în mintea personajelor lor, a fost înlocuit de ochiul-spectatorului, optica străinului care nu cu

1 Personaj ce apare în mai multe romane ale lui Joseph Conrad, deţinând rolul naratorului şi comentatorului.

noastre nicidecum personalitatea actorilor şi care poate doar să deducă, din gesturile lor, ce au aceştia în minte.

În ce-l priveşte pe Conrad, trebuie să recunoaştem că nu reuşeşte să deducă mare lucru; el nu-i dotat cu fantezia paleontologului, nu prea deţine capacitatea de a reconstitui fondul de gândire pe baza comportamentului vizibil. La sfârşitul unui roman, eroinele sale rămân la fel de nebuloase pe cât erau şi la început. Au acţionat în felul lor şi Conrad s-a minunat îndelung – fără să poată descoperi de ce anume au acţionat aşa şi nu altminteri. Şi mirarea lui e molipsitoare; cititorul e la fel de nedumerit ca şi autorul şi, întâmplător, personajele romanului îi apar la fel de miraculos misterioase ca şi lui Conrad.

Misterul e încântător şi răscolitor; dar a-l admira în mod exagerat e o nebunie. Un lucru e misterios prin simplul fapt că e necunoscut. Mistere vor exista întotdeauna pentru că întotdeauna vor exista lucruri necunoscute sau incognoscibile. Dar e preferabil să cunoaştem lucrurile cognoscibile. Nu-i un merit să nu cunoşti ceea ce poate fi cunoscut. Unii oameni de litere, de pildă, se mândresc cu ignoranţa lor în domeniul ştiinţei; sunt proşti şi totodată aroganţi în prostia lor.

Dacă personajele lui Conrad sunt misterioase, aceasta nu se datorează faptului că ar fi complicate, dificile sau subtile, ci pur şi simplu faptului că el nu le înţelege; necunoscându-le, face speculaţii, fără are succes, şi până la urmă recunoaşte că le găseşte inscrutabile. Onestitatea cu care-şi mărturiseşte ignoranţa e meritorie – onestitatea nu ignoranţa.

Personajele unor mari romancieri ca Dostoievski Sau Tolstoi nu sunt misterioase; autorul le înţelege Pe deplin şi le desfăşoară în consecinţă. Asemenea scriitori trăiesc odată cu creaţiile lor. Cojirad,

însă, se mulţumeşte să le privească de la distanţă, fără să le înţeleagă, fără să încerce măcar să plăsmuiască în imaginaţie unele ipoteze plauzibile.

Din acest punct de vedere se deosebeşte de Katherine Mansfield, altă scriitoare care priveşte fiinţele omeneşti cu ochiul spectatorului. Se deosebeşte de ea deoarece Katherine Mansfield are o fantezie bogată. Ca şi Conrad, ea îşi priveşte personajele de la distanţă, de parcă s-ar găsi aşezată în aceeaşi cafenea cu ele, dar la o altă masă: prinde din zbor frânturi de conversaţie – despre mătuşile lor din Battersea, despre colecţiile lor de timbre, despre sufletele lor – şi îi găseşte extraordinar de interesanţi, mai fermecători decât toţi oamenii care pot fi cunoscuţi în realitate, mai ciudaţi, tulburători. Găseşte că ei înseamnă însăşi Viaţa – Viaţa frumoasă, fantastică.

Foarte rar depăşeşte Katherine Mansfield acest contact de cafenea cu personajele ei, foarte rar pătrunde în viaţa lor banală de zi cu zi. Dar acolo unde Joseph Conrad face speculaţii uimite, Katherine Mansfield îşi foloseşte imaginaţia. Şi inventează existenţe care să se potrivească cu fiinţele fabuloase pe care le-a întrezărit la cafenea. Şi cât de tulburătoare sunt aceste vieţi inventate! Tulburătoare şi, tocmai din această pricină, nu prea convingătoare. Analizele psihologice ale lui Katherine Mansfield îţi evocă acele strălucite reconstituiri paleontologice pe care le vedem în cărţile de ştiinţă popularizată – ihtiozaurul în apele sale natale, pterodactili zburând şi atacând în văzduhul călduţ al erei terţiare – prea senzaţional romantice, în ciuda aparenţei lor realiste, pentru a fi autentice.

Personajele ei sunt privite cu extraordinară strălucire şi precizie, ca atunci când zăreşti un grup de oameni noaptea, pe fereastra fără perdea a unui salon puternic iluminat; un grup de salon, cu misterioasă semnificaţie, ca acela despre care se spune în *peter Bell x*

Unii sorb punci, alţii beau ceai, şi toţi tăcuţi şi-ngânduraţi. Toţi muţi şi toţi blestemaţi.

Îi zăreşti o clipă înconjuraţi de o aură de semnificaţie, îţi par fabuloşi (deşi, firește. În realitate, şi pentru cei care se află cu dânşii în aceeaşi încăpere, nu sunt astfel). Apoi tu treci mai departe, şi ei dispar.

Fiecare dintre povestirile lui Katherine Mansfield e o fereastră ce dă spre o încăpere iluminată. Şi această scurtă privelişte a celor din încăpere, sorbind punci sau bând ceai, e foarte răscolitoare. Dar după

ce ai trecut mai departe, te pomeneşti că nu ştii nimic despre cum arată în realitate cei pe care i-ai întrezărit.

Iată de ce povestirile lui Katherine Mansfield, oricât de emoţionante ar fi la prima lectură, nu ţin. În timp ce ale lui Cehov ţin; dar el a trăit alături de personajele sale, nu s-a mulţumit numai să le privească pe fereastră.

Nu e de ajuns să priveşti femeile şi bărbaţii cu ochiul spectatorului. În fond, un om îşi poate petrece toată viaţa în trenuri şi în restaurante fără ca, până la urmă, să ştie mare lucru despre speţa umană. Pentru a şti, trebuie să fii în acelaşi timp şi actor şi spectator. Trebuie să cinezi şi acasă şi în restaurante, trebuie să renunţi la jocul amuzant de

1 Celebru poem de Wordsworth, publicat în 1819.

a arunca ocheade pe ferestre necunoscute, şi să trăieşti liniştit, anost şi cuminte în interior.

Şi totuşi, jocul practicat doar ca o distracţie întâmplătoart şi nu ca o chestiune de viaţă, e foarte interesant. Şi într-o călătorie, e singurul dumneavoastră punct de sprijin.

(Din volumul *Pe drum*)

BREUGHEL

GREŞELILE NOASTRE, ÎN MAREA LOR MAJ Caritate, sunt de ordin lingvistic. Ne creăm singuri dificultăţi utilizând un limbaj inadecvat pentru a descrie anumite fapte. Ca să luăm un exemplu: în mod constant, folosim un singur nume pentru a desemna mai multe obiecte, şi, în schimb, folosim mai multe nume pentru a desemna un singur obiect. Iar rezultatele, când ajungem să le judecăm, sunt deplorabile. Fiindcă folosim un limbaj care nu descrie cu acurateţe lucrurile despre care discutăm.

Cuvântul „pictor" este unul dintre substantivele care, aplicate fără discernământ, duce la cele mai triste rezultate. Toţi cei care, din cine ştie ce pricini sau cu cine ştie ce intenţii, trag cu penelul pe pânză şi fac tablouri, sunt numiţi, fără distincţie, „pictori". Înşelaţi de această unicitate a substantivului, esteticienii au încercat să ne facă să credem că există o unică psihologie a pictorului, o unică funcţiune a picturii, un unic standard al criticii. Dar stilurile picturii se schimbă mereu şi odată cu ele variază şi concepţiile criticilor de artă. Actualmente e la modă să crezi în formă excluzând tematica în sine. Tineretul de azi leşină de emoţie estetică în faţa unui Matisse. Cu două generaţii în urmă, îşi

ştergeau ochii înlăcrimaţi în faţa ultimului tablou al lui Landseer1 („Ah, ochii ăştia ai câinelui, mai mult decât umani, ochi de Crist… cât de emoţionanţi

1 *Sir Edwin Henry Landseer* (1802 – 1873) cunoscut, pictor animalier englez, celebru pentru tratarea picturală a analogiilor de caracter dintre oameni şi animale.

L

sunt, cât de grăitori!" De la moartea lui Carlo Doici1, nu au existat tablouri mai religioase decât cele ale lui Landseer).

Faţă de evoluţia istorică a acestor consideraţii, ar trebui să fim foarte prevăzători când e vorba de a adopta o unică teorie a artei, în exclusivitate. În orice moment a fost şi este la modă câte o anumită manieră de pictură, o anumită concepţie artistică. Acestea fundamentează câte o teorie care condamnă fără drept de apel orice altă manieră picturală şi orice altă teorie anterioară; şi procesul se repetă în mod constant.

În momentul de faţă, e drept, am ajuns la un eclectism nemaipomenit de tolerant. A fi la curent cu moda înseamnă să fii în stare să agreciezi totul, de la „sculptura africană lă Luca delfai Robbia 2, de la Magnasco 3 la mozaicurile bizantine. Dar la acest eclectism s-a ajuns în detrimentul întregului conţinut programatic al diferitelor opere de artă. Am învăţat să vedem în toate aceste opere doar forma pe care o absolutizăm şi, în mod arbitrar, o considerăm esenţială. Criticii contemporani resping, ca neimportant, subiectul operelor, adică ceea ce a dorit să exprime pictorul dincolo de relaţiile formei. Pictorii tineri evită cu scrupulozitate să introducă în tablouri orice ar putea fi interpretat drept tendinţă narativă, sau drept expresie a unei concepţii de viaţă, în timp ce tânărul Kunstforscher4 se fereşte, ca de un act de exhibiţionism, de orice manifestare

1 *Carlo Doici* (1616 – 1686), pictor florentin; tablourile lui religioase sunt pline de pietate.

2 *Luca della Robbia* (1400 7 – 1482), celebru sculptor şi ceratnist florentin, ale cărui lucrări în bronz şi marmură împodobesc domul din Florenţa, campanila lui Giotto şi altele.

3 *Alessandro Magnasco* (1677 – 1749), pictor italian, a tratat subiecte alegorice şi mitologice, precum şi peisaje şi scene de stradă.

4 Teoretician (germ.).

a interesului nepermis pentru dramă sau pentru filosofie în artă.

Adevărat, vechilor maeştri li se îngăduie, cu indulgenţă, să reprezinte naraţiuni şi să-şi exprime concepţia asupra lumii. Bieţii de ei, mai mult de atâta n-au ştiut! Observatorul modern le iartă ignoranţa şi trece sub tăcere tot ce nu înseamnă relaţii de formă.

Admiratorii lui Giotto (la fel de numeroşi astăzi precum erau admiratorii lui Guido Reni1 în urmă cu o sută de ani), izbutesc să privească frescele maestrului fără să ţină seama de ceea ce reprezintă ele sau de ceea ce a dorit să exprime artistul. Le sterilizează de orice germen de dramatism sau de conţinut; nu admiră în ele decât compoziţia. E ca şi cum ai citi versuri în latină fără să le înţelegi – doar de dragul rostogolirii ritmice a hexametrilor.

Ar fi, de bună seamă, absurd să negăm importanţa formei. Nu poţi face pictură fără să cunoşti regulile compoziţiei şi nu există pictor bun pe care să nu-l pasioneze elementele de formă ca atare – după cum nu există scriitor bun pe care să nu-l preocupe cuvintele şi aranjamentul lor. E axioma-tic Xpă niciun om nu se poate exprima inteligibil fără să-şi aleagă termenii pe care îşi propune să-i folosească drept mijloace de expresie. Nu toţi pictorii sunt interesaţi de aceleaşi elemente de formă. Unii, de pildă, sunt atraşi de mase volumetrice şi de suprafeţele volumelor. Alţii sunt fascinaţi de linii. Unii fac compoziţii tridimensionale. Alţii preferă contururi plate. Unii pictează tablouri cu suprafaţă netedă, translucidă, astfel încât obiectele reprezentate se detaşează distinct, net, ca privite prin sticlă. Alţii (Rembrandt, de pildă), adoră suprafeţele dense, păstoase, care absorb şi îmbină într-un ansamblu

1 *Guido Reni* (1575 – 1642), pictor baroc italian, autor al unor compoziţii cu subiecte religioase şi mitologice cu tendinţe artistice eclectice.

unitar obiectele reprezentate, în pofida adâncimii compoziţiei şi a perspectivei în care stau feluritei*! obiecte faţă de suprafaţa tabloului.

Aşa cum am arătat, toate aceste consideraţii es tetice sunt importante. Nu există artist pe care să nu-l preocupe; dar niciun artist adevărat nu în pinge această preocupare până la a face abstracţii de orice alt considerent. Rareori vom găsi un artist) a cărui creaţie să fie inspirată doar de interesul să-i pentru formă şi pentru pânză. Pictorii buni de subiecte abstracte, sau chiar de naturi moarte sunt rar Merele şi obiectele geometrice nu stimulează un ou să-şi exprime interesul

pentru formă şi să alcâtv iască o compoziţie. Între gândurile şi emoţiile noaş tre' există un raport de interdependenţă. Aşa ca îl vechiul cântecel:

Trandafirii care uşa-mpodobesc
Mă fac ca pe mama mai mult s-o iubesc.

Un sentiment este stimulat de celălalt. Facultăţii noastre se manifestă mai pregnant într-o atmosferi de participare emoţională. De pildă, capacitatea lui Mantegna de a alcătui măreţe aranjamente comj poziţionale a fost stimulată de cultul lui pentru ero-jismul, de esenţă cvasidivină, al umanităţii. Exprimând aceste simţăminte care-l înălţau sufletește, a exprimat totodată – şi în cel mai desăvârşit chip cui putinţă – şi simţămintele lui legate de mase, de suprafeţe, de solide şi de viduri.

„Trandafirii care uşa-mpodobesc" – adică admiraţia lui faţă de eroism – „l-au făcut ca pe mami mai mult s-o iubească" – adică l-a determinat, stimulându-i facultăţile compoziţionale, să picteze mai bine.

Dacă Isabela d'Estea l-ar fi silit să zugrăvească mere, feţe de masă şi sticle, Mantegna, neinteresat de asemenea obiecte, ar fi produs o compoziţie mediocră. Şi totuşi, dintr-un punct de vedere pur formal, merele, sticlele şi feţele de masă sunt la fel de interesante ca şi trupurile şi chipurile omeneşti. Dar Mantegna – şi alături de el majoritatea pictorilor – nu s-a arătat pasionat de asemenea obiecte neînsufleţite. Şi atunci când ceva te plictiseşte, devii la rândul tău plictisitor.

Merele care uşa-mpodobesc
Mă fac ca pe alţii rău să-i plictisesc.

E inevitabil; doar dacă sunt atât de captivat de formă, şi exclusiv de formă, încât pot să pictez orice obiect care prezintă un contur; doar dacă posed o doză din acel straniu panteism, din acea superstiţie animistă care l-a făcut pe Van Gogh să vadă în cel mai banal dintre obiectele banale o entitate dum-\nezeiește sau drăceşte de vie. „*Crains dans le mur aveugle un regard qui t'epie*" *2*

Artistul care posedă asemenea capacitate, va fi în stare, ca şi Van Gogh, să picteze câmpuri de varză sau o cameră de hotel sordid străbătute de acelaşi intens dramatism ca şi Răpirea Sabinelor.

Moda contemporană cere să admiri mai presus de orice pictorii care se concentrează pe latura pur formală a artei şi care produc

tablouri golite de orice naraţiune. Apoftegma bătrânului Renoir: „*Un* petn-*

1 *Andrea Mantegna* (1439 – 1504) pictor şi gravor rena centist italian ale cărui creaţii se disting prin frumuse ţea lor robustă şi prin tensiunea dramatică.

1 *Isabella* d'Este (1474 – 1539), nobilă italiană, prietenă şi patroană a artiştilor vremii. Leonardo da Vinci şi Ţi-zian i-au pictat portretul.

2 Fereşte-te în faţa zidului orb de privirea care te iscodeşte (fr.).

tre', voyez-vous, qui a le sentiment du teton et des fesses, est un homme sauve1 e considerată astăzi de către purişti drept suspect de liberalistă. Pictorul care are noţiunea mamelonului şi a feselor e un artist care pictează cu pasiune după modele reale. Pe când purul nostru estet nu are decât noţiunea emisferelor, liniilor curbe şi a suprafeţelor. Acea „noţiune a feselor" este însă comună tuturor pictorilor mari. Este cel mai de bază etalon comun al întregii profesii. E posibil ca, asemenea lui Mantegna, să fii pasionat de masivitate şi robusteţe şi, în acelaşi timp, să fii un filosof stoic şi un admirator al eroismului; e posibil ca, asemenea lui Michelangelo, să realizezi desăvârşit torsuri omeneşti şi să nutreşti totodată un adânc interes pentru suflete sau, ca Rubens, să iubeşti grandoarea umană şi, în aceeaşi măsură, drojdia umană. Ceea ce-i mare include şi ce-i mic; marii pictori dramatici sau reflexivi cunosc tot ceea ce ştiu şi esteţii care zugrăvesc forme geometrice, mere sau fese, dar mai cunosc în plus şi altele. Ce au ei de spus despre relaţiile formei, deşi e un lucru important, constituie doar o parte din întregul pe care doresc să-l comunice. Insistenţa contemporanilor noştri exclusiv asupra formei, în detrimentul a orice altceva, e o absurditate. Ca şi insistenţa celor dinaintea lor exclusiv asupra reproducerii exacte a naturii şi a sentimentului, în detrimentul formei. Nu e nevoie de exclusivităţi. În ciuda unicităţii substantivului care-i desemnează, există felurite specii de pictori şi toţi, cu excepţia celor care nu ştiu să picteze şi a acelora cu minţi triviale, vulgare sau fastidioase, toţi au un drept la existenţă.

Orice clasificare, orice teorie trebuie stabilită după producerea evenimentului; faptele trebuie

1 Vedeţi dumneavoastră, pictorul care are noţiunea sfârcului şi a feselor e un om izbăvit (fr.).

mai întâi să aibă loc, şi numai după aceea pot fi etichetate şi

sistematizate. Răsturnând acest proces istoric, înseamnă să asaltăm anticipat faptele cu prejudecăţi teoretice. În loc să judecăm fiecare fapt după propriile-i dimensiuni, încercăm să-l ajustăm potrivit cu schema noastră teoretică. Şi, clipă de clipă, un număr de fapte meritorii refuză să se lase adaptate teoriei, drept care trebuie ignorate. Tot aşa cum arta lui El Greco nu s-a putut conforma idealului de pictură preconizat de Filip al II-lea şi de contemporanii săi. Primitivii din Siena au apărut în ochii artiştilor din secolele al şaptesprezecelea şi al optsprezecelea drept nişte barbari nepricepuţi. Sub influenţa lui Ruskin1, la sfârşitul secolului al nouăsprezecelea ajunsese să fie dispreţuită orice arhitectură care nu se conforma canoanelor gotice. Iar la începutul secolului douăzeci, sub influenţa franceză, deplorăm şi ignorăm în pictură tot ce înseamnă temă, reflectare sau dramatism.

În fiecare secol, teoriile preconcepute i-au. determinat pe oameni să aprecieze ceea ce e prost. şi să respingă ceea ce e buri. Singura prejudecată îngăduită criticului de artă ideal este aceea de a-i condamna pe incompetenţi, pe cei lipsiţi de onestitate, pe superficiali. Numărul mijloacelor prin care se poate exprima pictura bună este incalculabil, şi poate fi raportat la variabilitatea gândirii umane. Fiecare pictor adevărat inventează o nouă manieră de expresie. „Este acest om un pictor de talent? Are ceva de spus, şi o spune cu sinceritate?" Iată ce trebuie să se întrebe un critic de artă. Şi nicidecum sub forma: „Se conformează oare el teoriei mele despre imitaţie în artă, sau despre distorsionare, sau despre puritatea morală, ori despre semnificaţia formei?"

— *John Ruskin* (1819 – 1900), scriitor, critic de artă şi sociolog englez, pasionat cercetător al artei medievale.

Există un pictor la care, după părerea mea, prejudecăţile teoretice au fost aplicate în chip cu totul neonest. Mă refer la Breughel cel bătrân. Contemplându-i cele mai bune dintre tablouri, constat că pot, cu toată sinceritatea, să răspund afirmativ la întrebările pe care trebuie să şi le pună, în mod legitim, un critic de artă. Din punct de vedere estetic atinge un nivel foarte înalt; are foarte mult de spus; are un spirit iscoditor, interesant şi viguros; şi nu ridică pretenţii false ci este întru totul onest. Şi totuşi, nu s-a bucurat niciodată de faima pe care ar fi meritat-o. Aceasta se datorează, cred, faptului că opera sa nu s-a suprapus nici uneia dintre feluritele teorii de artă la modă, încă de pe vremea lui, în lumea esteticienilor.

Colorist subtil, desenator precis şi plin de forţă, posedând o capacitate compoziţională care-i dă posibilitatea să manevreze în fel şi chip nenumăratele figuri ce-i ticsesc pânzele, rânduite în grupuri plăcut decorative (alcătuite, dacă ţinem să-i analizăm metodele compoziţionale, din forme individualizate, plate, profilate, care se conturează într-o succesiune de planuri ce se pierd în perspectivă), Breughel s-ar putea lăuda cu merite estetice care ar trebui să-l înalţe şi în ochii celei mai stricte secte de farisei. Garnisită cu această peltea de estetică pură, s-ar zice că pilula amară a tematicii lui ar putea fi înghiţită cu uşurinţă. Dacă i se iartă lui Giotto faptul că a cochetat cu Biblia, de ce nu i s-ar putea trece cu vederea şi lui Breughel că a fost antropolog şi filosof social? întrebare la care m-aş hazarda să răspund: Giotto poate fi iertat pentru că azi am încetat atât de total să mai credem în catolicism, încât ne vine uşor să ignorăm tema picturilor lui şi să ne concentrăm doar asupra calităţilor formei; Breughel, însă, e de neiertat, pentru că el a făcut unele comentarii asupra umanităţii, comentarii actuale şi astăzi. La el nu putem ignora conţinutul; ne atinge prea îndeaproape. Iată de ce Breughel e dispreţuit de toţi *Kunstjorscher-ii* moderni.

Dar chiar şi în trecut, când nu se ridicau obiecţii teoretice în ce priveşte penetrarea literaturii în pictură, Breughel nu a fost apreciat după merit, datorită altor pricini. A fost considerat vulgar, grosolan, un simplu comediant, şi deci nedemn de aprecieri serioase. Astfel, *Encyclopaedia Britannica*, pe care te poţi bizui, în asemenea chestiune, că-ţi va reda întocmai părerea curentă, vehiculată cu două generaţii în urmă, ne informează în cele unsprezece rânduri acordate cu parcimonie lui Peter Breughel, că „picturile lui au ca subiect, în marea lor majoritate, figuri umoristice, asemenea acelora ale lui D. Teniers1; şi dacă Breughel este lipsit de tuşa delicată şi de transparenţa argintie a acestui maestru, posedă în schimb un umor suculent şi forţă comică".

Oricine o fi scris aceste rânduri – şi au putut fi scrise, în urmă cu cincizeci de ani, de orice critic doritor să nu-şi asume riscuri şi să spună exact «cea ce trebuia spus – aşadar, oricine le-o fi scris, înseamnă că nu şi-a dat osteneala să privească vreunul din tablourile pictate de Breughel ajuns la maturitatea împlinirii artistice.

În tinereţe, e drept, a lucrat anonim pentru un negustor care se specializase în vânzarea caricaturilor şi tablourilor demoniace în maniera lui Hiero-nymus Bosch. Dar tablourile sale de mai târziu,

pictate când stăpânea cu adevărat tainele artei, nu au nimic comic în ele. Sunt studii asupra vieţii ţăranilor, alegorii, tablouri religioase dintre cele mai meditative sau peisaje de mare poezie.

1 *David Teniers* (1610 – 1690), maestru al şcolii flamande, a executat pictură de gen, realistă, cu o tentă de umor.

Breughel a murit în floarea facultăţilor sale artistice. Cu toate acestea, ne-au rămas destule dintre operele sale de maturitate – la Anvers, la Bruxelles, la Neapole şi, mai ales, la Viena – pentru a demonstra superficialitatea verdictului clasic şi pentru a-l pune în valoare pe Breughel aşa cum a fost: cel dintâi peisagist al secolului său, cel mai ascuţit observator al moravurilor, cel mai iscusit şi mai sugestiv exponent al unei concepţii de viaţă în pictură.

La Viena, într-adevăr, arta lui Breughel poate fi studiată cel mai bine, sub toate aspectele ei. Pentru că la Viena sunt adunate practic cele mai bune tablouri ale lui, din toate genurile. Picturile răzleţe aflate la Anvers, Bruxelles, Paris, Neapole, sau în alte părţi nu ne oferă decât o noţiune vagă despre posibilităţile lui Breughel. La muzeele din Viena sunt expuse mai bine de o duzină de tablouri, toate datând din ultima sa perioadă de creaţie, care-i şi cea mai reuşită. „Turnul Babel", „Calvarul cel Mare", „Numărătoarea de la Betleem" cele două „Peisaje de iarnă" şi „Peisaj de toamnă", „Convertirea Sfântului Pavel", „Bătălia dintre israeliţi şi filistini", „Prânzul de nuntă" şi „Dansul ţărănesc" – toate aceste opere minunate se găsesc la Viena. Şi după acestea trebuie judecat Breughel.

La Viena se găsesc adunate şi patru peisaje: „Zi întunecată" (Ianuarie), „Vânători în zăpadă" (Februarie), un peisaj de noiembrie („întoarcerea turmei"), şi „Numărătoarea de la Betleem" care, în ciuda denumirii sale nu-i mult mai mult decât un peisaj populat de oameni. Acesta din urmă, ca şi „Peisajul de februarie" şi „Uciderea pruncilor" aflate la Bruxelles, sunt de fapt studii de zăpadă. Decorurile înzăpezite se potrivesc foarte bine cu stilul lui Breughel. Întotdeauna, pe un fundal de nea albă, obiectele întunecate sau colorate se profilează foarte distinct, siluete cu contururi precis detaşate. Breughel obţine în compoziţiile sale acelaşi efect ca şi zăpada în natură. Toate obiectele din tablourile lui (compuse într-o manieră care ne aminteşte de pictura japoneză), sunt siluete decupate parcă în hârtie, dispuse în planuri succesive, ca decorurile de teatru în adâncimea scenei. Prin urmare, ori de câte ori pictează peisaje cu zăpadă, adică atunci când

redă natura care imită propria lui metodă, Breughel devine de un realism tulburător. Vânătorii aceia care coboară clina dealului către valea înzăpezită cu iazurile-i înghețate, par tot atâtea autentice fărpturi ale iernii. Gloata care mişună pe uliţele albe ale Betleemului e alcătuită din fărpturi zămislite din miezul iernii absolute, iar ostaşii fioroşi care-i pradă şi masacrează inocenţii în mijlocul unui peisaj de ilustrată de Crăciun, fac parte din însăşi oştirea iernii, în timp ce pruncii ucişi sunt mugurii fragezi ai pământului.

Metoda lui Breughel nu-i tot atât de structural compatibilă cu peisajele lipsite de zăpadă din ianuarie şi noiembrie. Aci planurile sunt puţin prea net. prea distinct diferenţiate. Ar fi fost nevoie de o atmosferă mai difuză, mai aburită, pentru a re-capta sentimentul de intimitate în scene ca cele reproduse în aceste două tablouri. Un pictor înnăscut al peisajului de toamnă ar fi făcut ca animalele, oamenii, copacii, munţii îndepărtaţi să fuzioneze într-un tot înceţoşat, contopind planurile apropiate cu cele îndepărtate în suprafaţa amplă a tabloului. Breughel pictează prea transparent şi prea net pentru a putea fi interpretul perfect al unor astfel de peisaje. Şi totuşi, în ciuda acestei relative neconcordanţe, a făurit minuni. „Ziua de toamnă „e un tablou de mare frumuseţe. Aci, ca şi în mai dramaticul şi sumbrul „Peisaj de ianuarie", el foloseşte cu subtilitate tonurile de bronz, de galben şi de cafeniu, creând o sobră dar luminoasă armonie de culori. Peisajul de noiembrie este în întregime placid şi senin; dar în „Ziua întunecată", Breughel pune în scenă una dintre dramele naturale ale cerului şi pământului: încleştarea dintre lumină şi întuneric. Lumina se filtrează pe sub masele de nori grei care obturează orizontul, e răsfrântă pe apele râului din valea ce străbate mijlocul scenei, scânteiază pe piscurile munţilor. Primul plan, care reprezintă creasta unui deal împădurit, e întunecat; copacii desfrunziţi, împlântaţi pe coasta povârnită, se profilează negri pe cer.

Aceste două tablouri sunt cele mai frumoase peisaje pe care le cunosc eu din creaţia secolului al şaisprezecelea. Vibrează de poezie, dar sunt sobre, fără excese de pitoresc sau de romantism. Râpele care se cască înspăimântător şi colţii de stâncă ce se precipită ameninţător, atât de dragi pictorilor mai vechi, nu-şi fac apariţia în aceste exemplare din opera matură a lui Breughel.

Antropologia lui Breughel e la fel de încântătoare ca şi poetica naturii. Şi-a cunoscut bine flamanzii, i-a cunoscut îndeaproape, atât în

perioadele lor de bunăstare cât şi în vremurile de bejenie, de bătălii, răzmeriţe şi oropsire, sau în zilele de război şi sărăcie care au urmat instaurării Reformei în Flandra.

El însuşi flamand, ba chiar atât de profund şi nezdruncinat de flamand încât a fost în stare să plece în Italia şi, asemenea marelui său compatriot de cu un veac în urmă, Roger van der Weyden 1, să se întoarcă neviciat nici de cea mai vagă tentă de italianism, Breughel era perfect calificat să fie cronicarul natural al poporului său. Îşi prezintă personajele mai ales în momentele de veselie orgiacă prin care-şi îndulcesc trudnica monotonie a vieţii de zi cu zi; mâncând enorm, bând, dansând grosolan, di>zlănţuindu-se în acel bizar dezmăţ flamand. „Prânzul

1 *Roger van der Weyden* (1400 – 1464), maestru flamand, ale cărui picturi vădesc o subtilă penetraţie psihologică.

de nuntă" şi „Dansul ţărănesc", ambele aflate la Viena, sunt două superbe exemple ale genului de pictură antropologică. Nu trebuie trecute cu vederea nici cele două tablouri ciudate „Bătălia dintre Carnaval şi Postul mare" şi „Jocuri de copii". Şi acestea reprezintă unele aspecte ale jovialităţii flamande. Dar nu sunt concepute ca nişte scene individuale, prinse pe viu în momentele lor culminante, şi apoi reproduse. Cele două tablouri menţionate sunt sistematice şi enciclopedice. Într-unul din ele Breughel ilustrează toate jocurile copiilor; în celălalt toate distracţiile carnavalului, rânduind însă argumentele grele de partea ascetismului. Tot astfel, în extraordinarul său „Turn Babel" reprezintă toate fazele procesului de construcţie. Aceste tablouri sunt adevărate manuale ale temelor respective.

Predilecţia lui Breughel pentru generalizare şi sistematizare este ilustrată şi de tablourile sale alegorice. „Triumful morţii", aflat la Prado, aproape că te sperie prin efortul de elaborare şi de minuţiozitate. Fantasticul „Dulie Griet" de la Anvers reprezintă un tot atât de elaborat triumf al răului. Ilustrările de proverbe şi parabole aparţin aceleiaşi categorii. Şi-l prezintă pe Breughel ca pe un om profund convins de realitatea răului şi de grozăviile pe care viaţa pământeană, ca să nu mai vorbim de eternitate, le rezervă omenirii în suferinţă.

Lumea este un loc înfiorător; dar în ciuda acestui lucru, sau poate tocmai din pricina lui, bărbaţii şi femeile mănâncă, beau şi dansează; carnavalul contracarează postul mare şi triumfă asupra lui,

chiar dacă numai vremelnic; copiii se joacă în stradă, oamenii se căsătoresc cu mare tămbălău.

Dar dintre toate tablourile lui Breughel, cel care sugerează din plin o adâncă meditaţie nu face parte din cele alegorice şi nici din cele sistematice. Este vorba de Crist purtându-şi crucea, una dintre cele ai mari pânze ale pictorului, înţesată de figuri grupate ritmic pe un fundal amplu şi romantic. Compoziţia este simplă, agreabilă în sine, şi pare mai curând să fi rezultat din temă, şi nu să fi fost impusă subiectului. Atâta tot în ceea ce priveşte estetica pură a tabloului.

Răstignirea şi drumul calvarului au constituit subiectele a sute de tablouri aparţinând maeştrilor celor mai feluriţi. Dar dintre toate tablourile pe această temă văzute de mine, Calvarul lui Breughel este cel mai sugestiv, şi cel mai copleşitor ca dramatism. Pentru că toţi maeştrii au pictat aceste scene cumplite privindu-le, ca să spun aşa, dinăuntru în afară. Pentru ei Crist este focarul, eroul divin al tragediei; acesta este faptul de la care pleacă, şi care afectează şi transfigurează toate celelalte elemente, justificând, într-un anumit sens, grozăvia dramei şi grupând tot ceea ce înconjoară figura centrală într-o prestabilită ierarhie a binelui şi răului.

Traiectoria urmată de Breughel, însă, porneşte dinafară înăuntru. El reprezintă scena aşa cum ar fi apărut ea în ochii unui observator întâmplător, care s-ar fi aflat pe drumul Golgotei într-o anumită dimineaţă de primăvară a anului 33 al erei noastre. Ceilalţi maeştri au pretins a fi îngeri, pictând scena cu o înţelegere a semnificaţiei ei. Dar Breughel rămâne, cert, un om care observă. Ceea ce reproduce el este o adunătură de oameni care urcă sprinten cărările pieptişe ale unui deal, într-o veselie sărbătorească. Pe creasta dealului, care apare în dreapta, spre mijloc, sunt implântate două cruci cu doi tâlhari răstigniţi, iar între ei se vede o groapă săpată în pământ, aşteptând cea de-a treia cruce care urmează a fi înfiptă în curând. De jur-împrejurul crucilor, pe culmea golaşă a dealului, tândăleşte o ceată de oameni, veniţi cu coşuleţe de merinde, ca să asiste la spectacolul gratuit oferit de cei ce împart dreptate. Spectatorii care şi-au şi ocupat locurile în jurul crucilor sunt cei mai precauţi; în zilele noastre i-am fi văzut venind cu scăunaşe pliante şi termosuri, cu şase ceasuri mai devreme, ca să se afle în fruntea cozii la bilete pentru un spectacol dat de Melba la Covent Garden. Cei mai puţin prevăzători sau cei mai aventuroşi se află în gloata care urcă dealul în urma celui de-al treilea

şi celui mai primejdios dintre tâlhari, a cărui cruce va fi plantată în locul de onoare dintre ceilalţi doi. În grija lor de a nu pierde niciun amănunt al veseliei urcuşului, urmăritorii uită că la spectacolul execuţiei nu vor avea parte decât de locuri lăturalnice. Sau poate că şi-au rezervat dinainte locuri bune, acolo sus. La Tyburn1, pentru o jumătate de coroană puteai rezerva un loc excelent, într-o lojă particulară; cu biletul în buzunar, puteai să urmezi căruţa osândiţilor tot drumul de la închisoare, să ajungi odată cu ei la locul execuţiei şi, totuşi, să te bucuri de o perfectă privelişte a spectacolului.

În vremurile din urmă, când mania umanitarismului a triumfat până-ntr-atât încât spânzurările nu mai au loc în public, trebuie să ne resemnăm să citim doar despre execuţii, fără a le putea vedea cu ochii noştri. Impresarii care vindeau pe vremuri bilete pentru Tyburn au fost înlocuiţi de directorii ziarelor care vând descrieri savuroase ale execuţiilor, adresându-se unui public mult mai larg. Dacă oamenii ar continua să fie spânzuraţi în public, la Marble Arch, buzunarele lordului Riddell ar fi mai puţin pline.

Interesul acut, vibrant şi voluptuos faţă de sânge şi de bestialitate, care în vremurile noastre nu poate fi satisfăcut decât de la distanţă, prin mijlocirea ziarelor, se dezlănţuia, în zilele lui Breughel, în deplină libertate; bruta primară şi ingenuă din om era mai Puţin sofisticată, i se dădea frâu liber, aşa încât

1 Răspântie în vestul Londrei, unde se înălţau în trecut spânzurătorile.

răgea veselă şi dădea din coadă în jurul victimei supusă la violenţe. Privită astfel, impasibil, din afară, tragedia nu are efecte purificatoare sau elevate; te înspăimântă şi te deprimă; sau poate că-ţi inspiră un soi de umor sinistru. Una şi aceeaşi situaţie poate să apară tragică sau comică, în funcţie de optica celui ce o priveşte: depinde dacă e văzută cu ochii victimei sau cu cei ai observatorului extern. (Mutaţi doar puţin centrul viziunii şi Macbeth poate deveni o farsă grotescă).

Breughel face o singură concesie convenţiei tragismului, plasând în prim plan grupul femeilor sfinte care plâng şi-şi frâng mâinile. Acest grup e cu totul izolat de celelalte figuri din tablou şi e total discordant în raport cu acestea, fiind pictat în stilul lui Roger van der Weyden. Constituie o mică oază de spiritualitate, o insuliţă de conştiinţă şi înţelegere într-un ocean de stupiditate şi barbarie.

De ce a plasat Breughel acest grup în tablou, e greu de ghicit; poate de hatârul convenţiilor religioase; poate din respect faţă de tradiţie; sau poate că el singur şi-a găsit propriul tablou mult prea deprimant şi a adăugat această nobilă discordanţă ca să se autoîncurajeze.

(Din volumul *Pe drum*) *j*

CONXOLUS

A ŞTI CEEA CE ŞTIE TOATĂ LUMEA – DE pildă că Virgiliu a scris *Eneida* sau că suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte – e plictisitor şi lipsit de distincţie. Dacă vrei să dobândeşti, fără mare bătaie de cap, faima de om învăţat, e preferabil să ignorezi cunoştinţele banale şi stupide pe care le deţine toată lumea, şi să te concentrezi pe ceea ce-i curios şi ieşit din comun. În loc de a-l cita pe Virgiliu, citează-l pe Sidonius Apollinaris 1 şi exprimă-ţi cu glas tare dispreţul faţă de cei care-l preferă pe poetul de la curtea lui August, panegiristului lui Avitus, Majorianus şi Anthemius.

Când conversaţia gravitează în jurul romanelor *Jane Eyre* sau la *răscruce de vânturi* (pe care, firește, nu le-ai citit), tu pronunţă-te că preferi infinit mai mult *Chiriaşa de la Wildţell* Hali2. Când cineva îl laudă pe Donne 3, tu ţuguiază-ţi buzele a dispreţ şi anunţă-l pe elogiator că ar trebui să-l citească pe Gongora4. Când se menţionează numele lui Baphael, fă-te că-ţi vine să vomiţi (deşi nici nu ţi-a călcat vreodată piciorul în Vatican), şi afirmă

1 *Calus Sollius Apollinaris Sidonius*, scriitor latin; a scris, între anii 455 – 475, poezii panegirice.

2 Roman de Anne Brontë, apărut în 1848.

3 *John Donne* (1571 – 1631), poet englez, a scris satire, ePistole, elegii şi poeme de mare profunzime şi erudiţie.

4 Luis de Gongora y Argote (1561 – 1627), poet spaniol, caracterizat prin preţiozitate, artificialitate şi ermetism.

că tablourile lui Raphael Mengs 1 sunt unicele picturi suportabile.

În felul acesta îţi vei cuceri faima de om foarte cultivat şi de mare rafinament.

În timp ce, dacă vădeşti că ai citit din scoarţă-n scoarţă pe Dickens, Biblia, clasicii englezi, pe Euclid şi pe Horaţiu, nimeni n-o să se arate prea impresionat. Vei fi exact ca oricare altul.

Marile lacune ale culturii mele m-au împins adeseori, pe

parcursul carierei jurnalistice, să adopt asemenea tactici. Am scris abstract despre lucruri neesenţiale şi excentrice, ca să-mi ascund ignoranţa în ce priveşte esenţialul şi clasicul. Profesiunea de jurnalist literar nu e menită să încurajeze onestitatea. Totul, conspiră să te transforme într-un şarlatan. Nu ai răgazul necesar ca să citeşti ordonat şi metodic; pe de altă parte, munca de recenzare a cărţilor te familiarizează cu un noian de informaţii fragmentare şi amalgamate. Aş considera drept un miracol de probitate intelectuală pe acel ziarist care, în articolele sale, face altceva decât să reproducă aceste informaţii, pe un ton indiferent dar plin de certitudine, ca şi cum fiecare element de excentricitate e un promontoriu detaşat din vastul continent al culturii lui universale. Mai mult încă, necesitatea imperioasă de a se face citit îl ispiteşte să se arate cu orice preţ original şi neobişnuit. Şi atunci e de mirare că, ştiind pe de rost cinci versuri din Virgiliu şi cinci din Apouinaris preferă să-l citeze pe acesta din urmă? Sau dacă nu cunoaşte niciun vers din Virgiliu îşi converteşte ignoranţa în virtute critică şi lasă să se înţeleagă că, astăzi, spiritele cu adevărat luminate au trecut de la Publius Vergilius Maro la Sidonius?

1 *Anton Raphael Mengs* (1728 – 1779), pictor şi estetician german de factură academică.

În mănăstirea din Subiaco, pitită într-o fundătură îndepărtată, dincolo de Tivoli, se găsesc, pe lângă numeroase alte comori de frumuseţe şi de interes istoric, un număr de fresce pictate de un artist din secolul al treisprezecelea, care nu a lăsat nimic altceva în afară de această operă şi care se numeşte Conxolus. Numele e superb – mai mult nici că se poate. Măreţ şi în acelaşi timp vag grotesc, neobişnuit (pe câte ştiu eu, chiar unic) şi uşor de memorat, un nume care trebuie să aparţină de drept unui om ilustru.

Conxolus: la auzul acestor silabe opulente omul de cultură încearcă o vagă senzaţie de jenă, conştient că ar trebui să ştie ce anume desemnează. O bătălie? O erezie religioasă? Sau ce? Aflând, după o agonizantă clipă de suspense (în care nu are certitudinea dacă interlocutorul său îi va dezvălui secretul sau îl va sili să-şi recunoască ignoranţa) că numitul Conxolus a fost un pictor, omul de cultură se lansează plin de încredere: „Ce artist desăvârşit!” exclamă în extaz.

Cum bătrânul Adam ziaristic încă n-a murit în mine, îmi cunosc bine oamenii de cultură. Ispita e prea mare. Încep să predic meritele lui Conxolus în faţa unei lumi aflate în beznă, îi exalt calităţile artistice

şi mă exalt totodată pe mine în chip de critic de artă. Şi ce ieftin se obţine faima! Preţul a câteva galoane de benzină, zece franci pe cărţi poştale ilustrate şi bacşişuri, un excelent dejun, cu păstrăvi, la Tivoli şi iată-mă complet stăpân pe subiectul meu şi stabilindu-mi reputaţia de critic de artă. Nu-i nevoie de călătorii obositoare pentru a descoperi operele minore ale maestrului în galerii aflate la mama dracului; nu-i nevoie de lectura laborioasă a monografiilor nemţeşti. Doar un singur voiaj agreabil în Partea de sus a râului Anio, apoi un urcuş de patruzeci de minute, o raită în interiorul acestui prim sălaş de sihăstrie a Sfântului Benedict, şi asta-i tot.

După care m-aş întoarce la Londra şi aş scrie câteva articole, sau chiar o mică monografie, cu reproduceri frumoase, asupra maestrului.

Şi când m-aş afla în comipania oamenilor de cultură şi s-ar discuta despre Duceio *1* sau Simone Martini 2, aş surâde de la înălţimea superiorităţii mele: „Sunt foarte buni, fără îndoială. Atâta timp cât nu l-ai văzut pe Conxolus”. Şi aş începe să vorbesc despre valorile lui tactile şi olfactive, despre magistrala tratare a celei de a patra dimensiuni, despre minunat de subtila sa practică a *repoussoir* i-elor, despre extraordinara stăpânire a cromaticii care-i îngăduie să picteze carnaţiile în două tonuri de ocru, purpuriu impur şi verde-găinaţ de gâscă. Şi auditoriul meu (terorizat, aşa cum sunt cei din societatea oamenilor de cultură, ca nu cumva să fie codaşi în maratonul intelectual) îmi va sorbi cuvintele cu o gravă aviditate. Şi când se vor despărţi de mine, vor pleca plini de triumfătoarea conştiinţă că au marcat un punct asupra rivalilor lor, că au pătruns într-un nou curent în care nu sunt admişi decât cei supraselecţi, că spiritele lor s-au îmbrăcat după o modă venită direct de la Paris (căci, de bună seamă, le voi da a înţelege că Derain şi Matisse au fost perfect de acord cu mine); şi, din acea zi, numele lui Conxolus, împreună cu numele meu, vor fi reverberate, *crescendo*, cu mereu mai ample ecouri de admiraţie, în cele mai selecte saloane din Euston şi până la capătul lumii.

Ispita a fost puternică; dar i-am rezistat eroic şi, în cele din urmă, am triumfat. Am hotărât să nu

1 *Duceio di Buoninsegna* (1278 – 1319) artist italian timpuriu, primul mare pictor din Siena; a infuzat o viaţă nouă tradiţiei bizantine.

2 *Simone Martini* (1283 – 1344), pictor din şcoala sieneză, succesor al lui Duceio, autor de fresce, portrete şi pictură religioasă de

mare vibraţie şi spiritualitate.

3 Parte mai intens colorată într-o pictură, care pune în valoare celelalte părţi.

pervertesc adevărul de dragul unei reputaţii de intuiţie şi discernământ critic, oricât de măgulitoare ar fi aceasta. Căci, vai! adevărul este că acel unic şi rezonant Conxolus e un pictor absolut neglijabil. Abil şi cu o tehnică bună; dar nimic în plus. Principalul său merit constă în faptul că a trăit în secolul al treisprezecelea şi a lucrat în stilul caracteristic acestei epoci. A pictat în maniera bizantină decadentă pe care noi, apreciind retroactiv de la nivelul Florenţei secolului al şaisprezecelea, în loc să apreciem în perspectivă, de la Ravenna secolului şase, o numim, în chip eronat, „primitivă".

În aceasta, repet, constă meritul lui principal – în orice caz pentru noi cei de astăzi. Deoarece cu un secol în urmă primitivismul lui ar fi stârnit dispreţ şi milă. Astăzi ne-am schimbat optica; ba chiar atât de radical, încât există mulţi tineri care, în spaima lor de a nu fi socotiţi desueţi, consideră drept foarte suspect orice tablou care prezintă o asemănare cu subiectul său, ba chiar îl decretează a *priori* ridicol, doar dacă vreo recunoscută autoritate estetică nu garantează pentru puritatea sa din punct de vedere chimic. Pentru aceşti asceţi, orice reproducere în artă a frumuseţii naturii este condamnabilă. O femeie frumoasă, pictată ca atare, devine „capac de cutie de bomboane"; un peisaj frumos e simplă poezie. Dacă o operă de artă e plină de farmec, dacă te impresionează de la prima vedere, înseamnă, pentru aceşti critici, că e neapărat proastă.

Asemenea doctrină aplicată la muzică, a dus la exaltarea lui Bach – a lui Bach chiar în momentele sale cele mai mecanice şi mai aride – în detrimentul lui Beethoven. A dus la interpretarea uscată, «clasicistă" a lui Mozart, care-i considerat a fi neemoţional, pentru că e lipsit de emotivitatea vulgară a lui Wagner. A dus la interpretările viguroase, ca de °rgă, a muzicii lui Händel, la transformarea muzicii lui Palestrina în mugete nesăbuite.

Iar tinerii absurzi, în reacţia lor la sentimentalismele şi idealismele lacrimogene care, îşi închipuie ei, au caracterizat perioada victoriană târzie, deşi rămân total neimpresionaţi în faţa noilor maniere de interpretare, le aplaudă din toată inima, tocmai pentru că te lasă rece, ceea ce, în viziunea lor, le conferă cel mai înalt grad de măiestrie artistică.

La fel se întâmplă şi în pictură. Cu cât sunt culorile mai îmbâcsite, cu cât sunt figurile mai distorsionate, cu atât mai elevată e arta. Există sute de pictori tineri care nu cutează să execute un tablou realist şi fermecător, deşi ar fi în stare, numai din teama de a pierde stima tinerilor „*connaâsseuri*" care îi patronează.

E drept că un artist adevărat pictează bine şi exprimă tot ce are de comunicat, oricare ar fi maniera pe care o adoptă; în timp ce pictorii indiferenţi pictează indiferent, oricare ar fi condiţiile. De aceea n-ar trebui să ne afecteze faptul că tinerii pictori indiferenţi preferă distorsionarea şi culorile îmbâcsite în locul veseliei, realismului şi farmecului unui tablou. În ceea ce-i priveşte, nu prea are importanţă cum pictează. Pe de altă parte, omenirea şi-a extras partea ei de divertisment din opera pictorilor indiferenţi, în trecut, când aceştia se străduiau din răsputeri să imite natura şi să nareze povestioare. Şi s-au realizat copii identice ale unor obiecte frumoase, s-au realizat documente şi notaţii picturale, anecdote amuzante şi comentarii de viaţă. S-ar putea ca acestea să nu fie opere mari; dar, în orice caz, îşi au meritele lor, posedând o altă valoare decât cea pur estetică. În timp ce tinerii pictori lipsiţi de talent din zilele noastre, năzuind spre un mitic ideal de estetism pur, pe altarul căruia sacrifică totul cu excepţia formei, nu ne comunică nimic altceva decât plictiseală pură. Pentru că tablourile lor sunt slabe, şi lipsite de compensaţia reproducerii unor obiecte plăcute; nu au nici măcar meritul de a constitui documentare sau comentarii, şi nici măcar nu narează o povestioară. Pe scurt, nu se susţin prin nimic. Dintr-un personaj distractiv, artistul de mâna a doua (mai ales dacă se întâmplă a fi avangardist) a devenit azi un pisălog de nesuportat.

Neîncrederea tineretului în realism nu se aplică numai la arta contemporană; e o maladie retroactivă. Dintre doi artişti din trecut, deopotrivă de lipsiţi de talent, privitorul tânăr o să-l prefere, fără nicio ezitare, pe cel mai puţin realist, pe cel mai „primitiv". Conxolus este mai admirat decât duplicatul său din secolul al şaptesprezecelea deoarece, pur şi simplu, figurile lui nu ne amintesc de nimic din ce-i frumos în natură, deoarece e absolut inocent în ce priveşte raportul dintre lumină şi umbră, deoarece compoziţiile lui au o simetrie rigidă, deoarece conţinutul emoţional al ardentelor sale tablouri religioase s-a evaporat total pentru noi, fără să lase nicio urmă care ne-ar putea isca în inimi cea mai vagă simţire de orice natură, cu excepţia acelor

faimoase emoţii estetice, pe care tineretul le cultivă atât de laborios.

Adevărat, convenţionalismul pictorilor italieni din secolul al şaptesprezecelea este de netolerat. Gesticulaţia isterică cu care-şi umplu tablourile în speranţa de a crea, artificial, o atmosferă pasională, este fundamental grotescă. Stilul baroc şi stilul romantic, cu care-i înrudit, sunt cele mai adecvate, prin însăşi natura lucrurilor, să exprime comicul. Aristofan, Rabelais, Nashe, Balzac, Dickens, Rowlandson, Goya, Dore, Daumier şi toţi anonimii creatori de grotesc din toate colţurile lumii şi din toate timpurie – toţi practicanţii comediei pure, fie în literatură sau în artă – au folosit un stil extravagant, baroc, romanţios. Şi e firesc; deoarece comedia pură e prin esenţă extravagantă şi enormă. Asemenea stil, folosit în scopuri serioase, devine absolut grotesc, cu excepţia cazurilor când începe pe mâna unor oameni de geniu (ca Marlowe şi Shakespeare, Miche-langelo şi Rembrandt). Aproape întreaga artă barocă şi aproape întreaga artă romantică târzie, înrudită cu barocul, sunt groteşti fiindcă protagoniştii lor (artişti nu de prima mână) încearcă să exprime sentimente tragice în terminologia unui stil esenţialmente comic. Din acest punct de vedere, operele „primitivilor" – chiar ale celor de mâna a doua – sunt preferabile operelor descendenţilor lor din *seicento*. Fiindcă în pictura primitivilor nu apare acea fundamentală neconcordanţă dintre stil şi subiect. Această trăsătură are însă un aspect negativ; primitivii de mâna a doua sunt într-adevăr respectabili, dar extraordinar de anodini. Opera realiştilor de mai târziu s-ar putea să fie – luată în ansamblu – vulgară şi lipsită de sens; dar adeseori e salvată de farmecul amănuntelor. În picturile artiştilor de mâna a doua din secolul al şaptesprezecelea poţi găsi peisaje încântătoare, fizionomii interesante, studii ale unor curioase efecte de clarobscur – aspecte care, ce-i drept, nu compensează banalitatea creaţiilor privite în totalitatea lor, dar care sunt totuşi plăcute şi importante în sine. Pe când opera Conxoluşilor dintr-o epocă mai timpurie, deşi respectai bilă în totalitatea ei, nu e salvată de niciun detalii] interesant sau atrăgător.

Prin absurda lor neîncredere ascetică în tot ce vizibil frumos, tinerii se privează de o mare doză *d* plăcere. Se lasă plictisiţi de Conxoluşi de mâna a doua, când ar putea fi amuzaţi de tot atâţia Feţi Caravaggio, Roşa da Tivoli, Carpioni, Guercino, Giordano, şi alţii deopotrivă de mâna a doua.

Dacă trebuie să privim tablouri de mâna a doua

— şi există atât de puţină artă adevărată incit suntem nevoiţi să le privim – atunci e firesc să le preferăm pe acelea care, cât de cât, ne oferă ceva (chiar dacă pruna e îngropată într-o gălușcă greţoasă), decât pe cele care nu ne oferă absolut nimic.

(Din volumul *Pe drum*)

CEA MAI FRUMOASĂ PICTURA

NU-I UŞOR DE AJUNS LA BORGO SAN SEPOL-cro. De la Arezzo porneşte într-acolo, de-a curmezişul dealurilor, o micuţă linie ferată de operetă. Sau puteţi alege varianta dinspre Perugia, prin partea de sus a Tibrului. Ori, dacă se întâmplă să vă aflaţi la Urbino, puteţi lua de acolo un autobuz care vă va duce la San Sepolero, urcând şi apoi coborând coasta Apeninilor, în şapte ore şi ceva. Nu-i de şagă, vă spun din proprie experienţă. Dar călătoria merită să fie făcută, deşi e preferabil să folosiţi alt vehicul decât autobuzul; merită pentru Bocea Trabaria, cea mai pitorească dintre trecătorile Apeninilor, aflată între valea Tibrului şi partea de sus a văii râului Metanor. Noi am traversat-o într-un început de primăvară. Autobuzul nostru gemea şi scrâşnea urcând anevoie povârnişul golaş dinspre nord, printre stânci pleşuve, poieni cu iarbă arsă de ger şi copaci încă neînmuguriţi. Am străbătut gâtul trecătorii şi, deodată, ca printr-un miracol, în faţa ochilor noştri s-a ivit o explozie galbenă de primule, fiecare floare părând o emblemă a soarelui care o chemase la viaţă.

Şi când, în cele din urmă, am ajuns la San Sepolero, ce ne aştepta acolo? Un orăşel împrejmuit de ziduri, săditîntr-o vale largă şi joasă, străjuită de dealuri; câteva frumoase palate renascentiste, cu balcoane] graţioase din fier forjat; o biserică nu deosebit de interesantă şi, în sfârşit, cel mai frumos tablou din lume.

Cel mai frumos tablou din lume e o frescă pe zidulj unei încăperi din primărie. Nu ştiu care vandal obtuz şi salutar a acoperit-o, curând după ce a fost pictată, cu un strat gros de lut, sub care a zăcut ascunsă un secol sau două, pentru ca în cele din urmă să iasă la iveală perfect conservată pentru o frescă de asemenea vechime. Mulţumită vandalilor, vizitatorul care intră azi în *Palazzo dei Conservatori* din Bqrgo San Sepolero, dă cu ochii de această colosală înviere, care arată aproape aşa cum a pictat-o Piero della Francesca. Culorile-i limpezi, deşi de o subtilă sobrietate, strălucesc pe zid cu o prospeţime rar întâlnită. Umezeala nu a alterat contururile, murdăria nu a întunecat

coloritul. Nu e nevoie să facem un efort de imaginaţie pentru a-i putea percepe întreaga frumuseţe; pentru că acolo ni se înfăţişează, în splendoarea-i plenară şi reală, cea mai frumoasă pictură din lume.

Cea mai frumoasă pictură din lume… De bună seamă zâmbiţi. Fără îndoială, expresia e ridicolă. Nimic mai inutil decât preocuparea acelor conn*aâs-seuri care*-şi trec timpul clasificând primii şi cel de-al doilea cei mai buni unsprezece pictori din lume, cei mai buni opt sau patru muzicieni din lume, primii cincisprezece poeţi, galaxia arhitecţilor de frunte şi aşa mai departe.

Nimic mai inutil pentru că există o imensitate de genuri de valori şi o infinitate de varietăţi de fiinţe umane. Este Fra Angelico un artist mai mare decât Rubens? Asemenea întrebări, spui tu, sunt lipsite de sens. E o chestiune subiectivă, o chestiune de gust. Până la un punct, aşa e. Cu toate acestea, se poate vorbi şi de un „anumit standard absolut al valorii artistice. Un standard care, în ultimă instanţă, se dovedeşte a fi de natură morală. O operă de artă e bună sau proastă în funcţie de calitatea caracterului care se exprimă prin ea. Asta nu înseamnă că toţi oamenii virtuoşi sunt şi buni artişti, şi nici că toţi artiştii sunt în mod convenţional virtuoşi. Longfellow a fost un poet slab, în timp ce afacerile lui Beethoven cu editorii săi erau total dezonorante. Şi totuşi, poţi fi lipsit de onoare în relaţiile cu editorii dar, în acelaşi timp, să păstrezi acel gen de virtute care-i necesară unui bun artist. Şi anume virtutea integrităţii, a onestităţii faţă de tine însuţi.

Arta proastă este de două soiuri: cea anodină, stupidă şi lipsită de talent, adică arta proastă într-un sens negativ; şi arta pozitiv proastă, care e minciună şi făţărnicie. Adeseori, minciuna este spusă atât de bine, încât aproape toată lumea se lasă prinsă de ea – cel puţin o bucată de vreme. Până la urmă, însă, minciuna iese la iveală. Moda se schimbă, publicul învaţă să privească totul sub o optică diferită, şi, acolo unde i se părea odinioară că vede o operă admirabilă, care-l mişca, descoperă azi prefăcătoria. În istoria artelor găsim nenumărate prefăcătorii de acest gen, cândva considerate drept valori autentice, şi descoperite mai târziu a fi falsuri. Încă mai auzim slabe reverberări ale afirmaţiei că Ossian a fost cândva citit, că Bulwer 1 a fost considerat un mare romancier, iar „Festus" Beiley2 un poet viguros. Iar duplicatele lor din ziua de azi, adună cu sârg bani şi elogii. Adeseori mă întreb dacă nu fac şi eu parte din aceste duplicate. Imposibil de ştiut. Pentru că poţi foarte bine să fii un farsor artistic fără să ai intenţia de a înşela, ba

chiar nutrind cea mai arzătoare dorinţă de a fi onest.

Uneori, şarlatanul e un om de geniu, şi atunci ai de-a face cu artişti ciudaţi ca Wagner sau Bernini, care reuşesc să convertească falsitatea şi teatralul în sublim.

Cât e de greu să deosebeşti autenticul de fals e dovedit de faptul că un număr uriaş de oameni au făcut

1 *Edward Lytton Bulwer* (1803 – 1873), scriitor englez, autor al unor romane facile, istorice şi picareşti.

2 *Philip James Beiley* (1816 – 1902), poet englez; impresionat de Goethe, a scris propria sa versiune a lui *Faust*, intitulată *Festus*.

greşeli în această privinţă şi continuă să le facă.

Dar, aşa cum am spus, până la urmă adevărul iese întotdeauna la lumină. Ceea ce nu împiedică la un moment dat ca majoritatea oamenilor să guste deopotrivă – dacă nu chiar să prefere falsul faţă de autentic, aducându-le amândurora un omagiu nediferenţiat.

Şi acum, după această mică digresiune, ne putem întoarce la San Sepolero şi la cea mai frumoasă pictură din lume. E o operă mare, absolut mare, pentru că omul care a pictat-o a fost pe cât de talentat pe atât de nobil. Pentru mine este cea mai mişcătoare dintre picturi pentru că autorul ei a posedat în mai mare măsură decât orice alt pictor acele însuşiri de caracter pe care eu le admir mai mult şi pentru că preocupările sale pentru estetica pură sunt de genul pe care eu, prin natura mea, mă simt capabil să le înţeleg. O grandoare naturală, spontană şi neostentativă – aceasta este trăsătura de bază a operei lui Piero. E maiestuos fără să fie încordat, teatral sau isteric – aşa cum e maiestuos Händel, iar nu Wagner. El dobândeşte măreţia în chip firesc, prin fiecare gest pe care-l face, fără strădanie conştientă. Ca şi Alberti1 cu a cărui arhitectură, aşa cum sper să demonstrez, pictura lui are unele certe afinităţi, Piero pare să se fi inspirat din ceea ce mi-aş permite să numesc religia *Vieţilor* lui Plutarh – care nu înseamnă creştinism, ci cultul a ceea ce este măreţ în om. Chiar şi picturile sale tehnic religioase sunt păgâne în ceea ce priveşte elogiul demnităţii umane. Şi, pretutindeni, Piero rămâne intelectual.

E prea puţin preocupat de drama vieţii şi a religiei. Picturile sale înfăţişând lupte, aflate la Arezzo.

1 *Leone Battista Alberti* (1404 – 1472), arhitect, muzician, pictor şi umanist italian, a influenţat dezvoltarea arhitecturii renascentiste.

nu sunt compoziţii dramatice, în ciuda numeroaselor incidente

dramatice pe care le conţin. Întregul tumult, toate emoţiile scenelor de zbucium, au fost sintetizate, cerebral, într-un tot intelectual plin de gravitate. Aşa cum ar fi scris Bach uvertura 1812 x.

Nici cele două superbe tablouri aflate la Galeria Naţională – „Naşterea Domnului" şi „Botezul" – nu se disting prin vreo specială înţelegere a semnificaţiei religioase sau emoţionale a evenimentelor reprezentate, în extraordinara „Flagelare" aflată la Urbino, subiectul propriu-zis al picturii apare retras în fundal, în partea stângă a tabloului, unde slujeşte drept contrabalans celor trei siluete misterioase ce se înalţă cu măreţie în prim planul din dreapta. S-ar părea că totul nu e decât un experiment de compoziţie, dar un experiment atât de straniu şi surprinzător de reuşit, încât nu regretăm deloc absenţa semnificaţiei dramatice ci, dimpotrivă, ne simţim pe deplin satisfăcuţi.

„Învierea" de la San Sepolero e mai dramatică. Piero a recurs la o compoziţie simplă, triunghiulară, simbolică pentru subiect. Baza triunghiului este alcătuită de mormânt; ostaşii care dorm de o parte şi de alta sugerează, prin poziţia lor, înălţarea oblică a celor două laturi, care se întâlnesc în punctul culminant al chipului lui Crist înviat, ridicându-se cu o flamură în mâna dreaptă, ţinând piciorul stâng rezemat pe muchia lespezii, pregătindu-se parcă să se avânte în lume.

Niciun aranjament geometric nu putea fi mai simplu sau mai abil. Dar făptura care se înalţă din mormânt în faţa ochilor noştri seamănă mult mai mult cu un erou plutarhian decât cu Cristul convenţiilor religioase. Trupul său este perfect proporţionat, ca acela al unui atlet grec; e atât de robust, încât rana din carnea şoldului pare oarecum discordantă.

1 Uvertură festivă aparţinând lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Faţa e gravă şi îngândurată, ochii reci. Întreaga figură exprimă forţă fizică şi intelectuală. Este de fapt resurecţia ideii clasice, mult mai grandioasă şi mai plină de frumuseţe decât realitatea clasică, înălţarea ideii din mormântul în care a zăcut îngropată atâtea sute de ani.

Din punct de vedere estetic, opera lui Piero prezintă următoarea asemănare cu cea a lui Alberti: amândouă sunt, în esenţă, o chestiune de mase. Ceea ce e Alberti faţă de Brunelleschi este Piero della Francesca faţă de contemporanul său, Botticelli. Botticelli a fost, fundamental, un desenator, un creator de contururi suple şi viguroase, gândite în termenii unor arabescuri înscrise pe suprafeţe plane. Piero,

dimpotrivă, vădeşte o pasiune pentru soliditate, în toată opera sa întâlneşti ceva ce-ţi evocă în mod constant sculpturile egiptene. Piero are acea dragoste a egipteanului pentru suprafaţa netedă, rotunjită, care e simbolul exterior al masei volumetrice. Chipurile personajelor sale par cioplite dintr-o rocă dură, în care a fost cu neputinţă să cizelezi detaliile fizionomiei umane – brazdele, ridurile, scobiturile vieţii reale. Sunt chipuri ideale, ca acelea ale zeilor şi principilor egipteni, suprafeţele întâlnindu-se şi îmbinându-se cu alte suprafeţe curbe, neştirbite, într-un mariaj geometric.

Priviţi, de pildă, chipurile femeilor din fresca de la Arezzo a lui Piero: „Regina din Saba recunoscând arborele sfânt". Toate au aceeaşi curioasă alcătuire: frunţi înalte, rotunde şi netede; grumaji ca nişte cilindri de fildeş lustruit; peste centrul orbitelor concave, pleoapele se arcuiesc, printr-o neîntreruptă linie curbă, în convexitate; obrajii au o netezime neştirbită şi subtila curbură a suprafeţelor e indicată printr-un foarte delicat clarobscur care sugerează mai pregnant masivitatea şi compactitatea cărnii decât cele mai spectaculare lumini şi umbre cara-vagioeşti.

Pasiunea lui Piero pentru soliditate se trădează la fel de izbitor şi în felul cum tratează veşmintele şi drapările siluetelor lui. Remarcabil, de pildă, e faptul că, ori de câte ori i-o permite subiectul, împodobeşte capetele personajelor cu paruri foarte curioase, care, prin trăsăturile lor solide, geometrice, ne amintesc de acele ciudate coifuri sau tiare purtate de regii din statuile egiptene. Printre frescele de la Arezzo se găsesc câteva care ilustrează această ciudăţenie, în cea care-l reprezintă pe Heraclius restituind Ierusalimului adevărata cruce, toţi demnitarii ecleziastici poartă pe capete nişte potcapuri imense, conice, sau în formă de trompetă, sau chiar rectangulare. Acestea sunt pictate foarte net, cu o vizibilă şi profundă predilecţie pentru masivitatea lor. Unul sau două fesuri similare, şi multe varietăţi de coifuri admirabil rotunjite apar şi în tablourile reprezentând bătălii, aflate în acelaşi loc. Ducele de Urbino, din binecunoscutul portret aflat la Uffizi, poartă un fes dintr-un material roşu, a cărui formă aminteşte de „caucui" soldatului englez – un cilindru strâns pe cap, încununat de un disc ale cărui margini se proiectează în afară. Pictura accentuează netezimea şi rotunjimea suprafeţelor.

Piero nu neglijează nici vălurile figurilor feminine. Deşi străvezii şi dintr-o ţesătură diafană, atârnă în jurul capetelor în falduri rigide, de

parc-ar fi confecţionate din oţel.

La veşminte, vădeşte o preferinţă deosebită pentru pieptarele şi tunicile plisate. Ondulările şi faldurile stofei îl fascinează şi se observă că-i place să urmărească felul în care cutele materialului se mulează pe sinuozităţile trupului.

Cum e de aşteptat, stofelor drapate le acordă o deosebită greutate şi bogăţie.

Cel mai frumos dintre drapajele sale poate fi văzut pe altarul bisericii Madonna della Misericordia, aflat acum la primăria din San Sepolero, alături de fresca ce reprezintă învierea.

Figura centrală a tabloului – una dintre cele mai timpurii opere din câte ni s-au păstrat de la Piero – o constituie Fecioara, în picioare, cu ambele braţe întinse astfel încât faldurile mantiei sale albastre acoperă două grupuri de credincioşi, care se închină de-o parte şi de alta. Mantia şi veşmântul fecioarei cad în falduri simple, perpendiculare, asemenea cutelor adânci ale robei de bronz a arhaicului conducător de car, aflat la Luvru. Piero a pictat cu ciudată încântare alternanţa acestor suprafeţe convexe şi concave.

Nu stă în intenţia mea să scriu un tratat despre Piero della Francesca; s-a scris despre el destul de des şi destul de prost, încât nu e necesar să-l mai îngrop şi eu pe acest mare artist sub noi straturi de clisă exegetică. Eu nu doresc decât să înfăţişez raţiunile pentru care-mi plac operele sale şi ce mă justifică să consider „învierea" drept cea mai frumoasă pictură din lume.

Pe mine mă atrage la Piero forţa sa intelectuală; capacitatea sa de a reda fără afectare gestul măreţ şi nobil; mândria sa pentru tot ce-i splendid în umanitate, în ce priveşte artistul, admir în el îndrăgostitul de soliditate, pictorul suprafeţelor curbe, autorul compoziţiilor construite din volume.

Eu unul îl prefer lui Botticelli, ba chiar într-asemenea măsură, încât dac-ar trebui să jertfesc toate operele lui Botticelli pentru a salva „învierea", „Naşterea Mântuitorului", „Madonna della Misericordia" şi frescele din Arezzo, n-aş şovăi nicio clipă să arunc în flăcări „Primăvara" şi toate celelalte.

Din nefericire pentru faima lui Piero, operele sale sunt comparativ puţine şi, în majoritatea cazurilor, greu accesibile. Cu excepţia „Naşterii" şi „Botezului" aflate la Galeria Naţională, toate operele cu adevărat importante ale lui Piero sunt de găsit la Arezzo,

San Sepolero şi Urbino.

Portretele ducelui şi ducesei de Urbino cu triumfurile respective, de la Galeriile Uffizi, sunt fermecătoare şi extrem de amuzante; dar nu-l reprezintă pe Piero în ce are el mai bun. Nici altarul din Perugia şi Madona cu sfinţii şi donatorul din Milano nu sunt de prima calitate. Sfântul Ieronim din Veneţia e destul de bun; ca şi fresca deteriorată a familiei Malatesta, de la Rimini.

Luvrul nu posedă nimic din opera lui, iar Germania se poate lăuda doar cu un studiu de arhitectură, inferior celui de la Urbino. De aceea, oricine doreşte să-l cunoască pe Piero trebuie să viziteze Arezzo. San Sepolero şi Urbino. Arezzo e un oraş plicticos şi atât de nerecunoscător faţă de iluştrii săi fii, încât nici măcar nu cuprinde între zidurile lui un monument închinat divinului Aretino1. Deplâng oraşul Arezzo; totuşi la Arezzo trebuie să plecaţi pentru a admira cele mai importante dintre operele lui Piero. Şi de la Arezzo, luaţi drumul spre San Sepolero, al *că* cărui han e la limita suportabilului, şi care e legat j] prin mijloace de comunicaţie atât de proaste încât, dacă nu veniţi cu propria dumneavoastră maşină, sunteţi nevoit să petreceţi noaptea acolo. Şi de la San Sepolero luaţi autobuzul şi hurducaţi-vă timp de şapte ore, peste Apenini, până la Urbino. Aici, ce-i drept, vă veţi desfăta nu numai cu două admirabile tablouri de Piero („Flagelarea" şi o scenă f arhitecturală), dar şi cu cel mai fermecător palat din Italia, şi cu un hotel aproape bun.

Urbino se impune chiar şi celui mai blazat sau şovăielnic dintre turişti; nu există cale de scăpare; trebuie vizitat. În ce priveşte însă Arezzo şi San Sepolero, nu există asemenea obligaţii morale. Drepţi care, foarte puţini turişti îşi dau osleneala să le viziteze.

Dacă operele principale ale lui Piero ar putea fi admirate la Florenţa, iar ale lui Botticelli la San Sepolero, n-am nicio îndoială că aprecierea publică în privinţa acestor doi maeştri ar fi răsturnată. Fetele bătrâne englezoaice cu gusturi artistice s-ar extazia în faţa istoriei „Adevăratei Cruci", şi nu în faţa „Primăverii". Extazurile depind în mare măsură de steluţele din Baedeker, şi steluţele sunt distribuite cu mai mare largheţe operelor de artă aflate în locuri accesibile. Dacă celebra capelă Arena s-ar afla în munţii Calabriei şi nu la Padova, sunt convins că am fi auzit mult mai puţin despre Giotto.

Destul! Umbra lui Conxolus se înalţă atrăgându-mi atenţia că risc să cad în greşeala celor ce măsoară valoarea cu etalonul rarităţii şi

ciudăţeniei.

(Din volumul *Pe drum*)

1 *Pietro Aretino* (1492 – 1556), scriitor satiric italian din epoca Renaşterii.

SNOBISME ALESE

FIECARE OM ÎŞI ARE SNOBISMUL LUI. BA chiar, am fi tentaţi să adăugăm: nu există lucru pe lume care să nu poată genera snobism. Dar asta ar fi, de bună seamă, o exagerare, pentru că există, de pildă, unele boli mutilante sau mortale care, probabil, n-au generat niciodată snobisme. Nu-mi pot imagina că există snobi ai leprei. Alte boli mai pitoreşti însă, chiar când sunt primejdioase, sau alte boli mai puţin periculoase, şi mai cu seamă dacă sunt boli ale bogătaşilor, pot constitui şi constituie foarte frecvent surse de snobism şi de importanţă de sine. Am întâlnit mai mulţi adolescenţi măcinaţi de snobismul tuberculozei, gândind că ar fi foarte romantic să se stingă în floarea vieţii, asemenea lui Keats sau Mariei Baskirtsef. Dar, din păcate, fazele finale ale ofticii sunt mult mai puţin romantice decât îşi imaginează aceşti ingenui snobi ai tuberculilor. Pentru orice om care a fost vreodată martor la astfel de chinuri, idilizarea complăcută la care se pretează adolescenţii nu poate fi decât exasperantă, iar ei apar profund patetici.

În cazul snobilor unor maladii mai comune, devenite distinse pentru că sunt boli ale celor bogaţi, exasperarea pe care o resimţi nu mai poate fi temperată de nicio compătimire. Pentru că, oamenii care dispun de suficient timp liber, de suficientă avere, ca să nu mai vorbim de suficientă sănătate pentru a călători din staţiune balneară în staţiune balneară, şi de a alerga de la un doctor la modă la altul, căutând remedii pentru boli îndoielnice (care, în măsura în care nu sunt fictive îşi au probabil sursa în supraalimentaţie), nu se pot aştepta la risipă de solicitudine şi milă din partea noastră.

Snobismul bolii este unul dintr-o multitudine de snobisme din care când unul când altul se bucură de prioritate în stima publică. Căci există un flux şi un reflux al snobismelor; imperiul lor se ridică, apune şi se prăbuşeşte după cele mai clasice canoane ale istoriei. Snobisme care erau la preţ acum o sută de ani au căzut azi cu totul în desuetudine. De pildă, snobismul familiei cunoaşte pretutindeni un declin. Snobismul culturii, deşi încă puternic, are acum de*, luptat cu un subintelectualism organizat şi activ, cu un snobism al ignoranţei şi

al prostiei, unic, din câte ştiu eu, în decursul istoriei.

La fel de caracteristic pentru epoca noastră este acel respingător snobism al băuturii, generat de Prohibiţia din America. Influenţa malefică a acestui snobism se răspândeşte cu iuţeala fulgerului în întreaga lume. Până şi în Franţa, unde existenţa atâtor sorturi de vinuri delicioase a impus până acum o judicioasă atitudine de *connaâsseur*, considerându-se că băutul de dragul băutului e un oribil solecism, până şi în Franţa snobismul american al băuturii, cu odioasa lui recuzită – gustul pentru băuturile tari în general şi pentru cocktailuri în particular – îşi face drum iute printre bogătaşi. Snobismul băuturii a făcut acum permisibil din punct de vedere social, ba în unele cercuri chiar foarte acceptabil, ca bărbaţi distinşi şi chiar (în aceasta constă ineditul) doamne distinse de toate vârstele, de la cincisprezece la şaptezeci de ani, să se îmbete, dacă nu în public, măcar în aşa-zisa intimitate a unei petreceri.

Snobismul modernităţii, deşi nu e un produs exclusiv al secolului nostru, se bucură de o importanţă fără precedent. Explicaţia acestui fapt e simplă şi are un caracter strict economic. Mulţumită mijloacelor industriale moderne, producţia depăşeşte consumul. Risipa organizată în rândul consumatorilor este deci prima condiţie a prosperităţii industriale. Cu cât consumatorul aruncă mai repede obiectul pe care l-a cumpărat şi îşi procură unul nou, cu atât mai mare e avantajul producătorului. Pe de altă parte, fireşte, producătorul are datoria să producă cele mă perisabile articole. „Omul care construieşte un zgî rie-nori menit să reziste mai mult de patruzeci d ani e un trădător pentru breasla constructorilor1! Cuvintele acestea aparţin unui mare antreprenc american. Substituiţi cuvântului „zgârie-nori" sufe stantive ca: automobil, încălţăminte, haine, etc. duratei de patruzeci de ani cea de un an, trei lui sau şase luni, şi veţi obţine evanghelia oricărui conj) ducător al industriei moderne.

Snobul modernităţii este, în mod evident, buni prieten al industriaşului. Căci, în mod firesc, snobi modernităţii tind să se descotorosească mai repede decât alţii de orice bunuri mai vechi, cumpărând îi schimb altele noi. Aşadar, interesul produicătoruh. este să încurajeze acest soi de snobism. Ceea ce fac efectiv – pe scară uriaşă şi cheltuind anual milii oane – pe calea publicităţii. Ziarele contribuie şi ele din plin pentru a-i ajuta pe cei care le ajută; şi la fluxul reclamelor se adaugă un flux mai puţir direct al propagandei în favoarea

snobismului m^3 dernităţii. Publicul este învăţat că, a te ţine în e cu moda, constituie una dintre datoriile primordiale ale omului. Docil, publicul înghite această sugestie mereu repetată. Şi astfel, am devenit cu toţii snobij ai modernităţii.

Mulţi dintre noi suntem şi snobi ai artei. Existai două varietăţi de snobi ai artei: platonici şi neplatonici. Snobii platonici se arată doar „interesaţi" de artă. Cei neplatonici merg mai departe şi cumpără; artă. Snobismul artistic platonic e o ramură a snobismului cultural. Cel neplatonic e un hibrid sau o corcitură; pentru că este în acelaşi timp o subspeciei a snobismului cultural şi a snobismului colecţionarului. O colecţie de opere de artă este, pe de o parte „o colecţie de simboluri ale culturii, iar simbolurile culturii se mai bucură încă de prestigiu social. Dar este, în acelaşi timp, şi o colecţie de simboluri ale avuţiei. Căci o colecţie de artă însumează o valoare mult mai mare decât un întreg parc de automobile. Pentru artiştii în viaţă, snobismul artei este de-o Sebit de valoros. E drept, cei mai mulţi snobi artistici colecţionează numai opere ale artiştilor morţi; vechiul maestru reprezintă şi o investiţie mai sigură şi un simbol cultural mai sacru decât artistul în viaţă. Dar unii dintre snobii artei sunt în acelaşi timp şi snobi ai modernităţii. Şi există destui dintre aceştia pentru ca – alături de puţinii excentrici care apreciază opera de artă pentru ea însăşi – să poată furniza mijloace de subzistenţă artiştilor în viaţă.

Valoarea snobismului, în general, adică punctul său „umanistic" constă în capacitatea de a stimula activitatea. O societate mâncată de snobisme e ca un câine mâncat de purici: nu riscă să cadă în letargie. Pentru că fiecare snobism solicită din partea credincioşilor săi eforturi neîncetate, şi o suită întreagă de sacrificii. Snobul social e în perpetuă vânătoare de celebrităţi; snobul modernităţii nu osteneşte să se ţină în pas cu moda. Snobii bolilor sau cei ai culturii sunt preocupaţi zi şi noapte să descopere respectiv medici elveţieni sau „Ce-i mai bun din tot ce-a fost gândit sau spus în lume".

Dacă socotim activitatea ca un bine prin ea însăşi, atunci trebuie să considerăm snobismele drept bine-venite; căci ele constituie sursă de activitate. Dacă, dimpotrivă, privim, alături de budişti, activitatea ca inutilă în această lume iluzorie, atunci va trebui să condamnăm snobismele.

Presupun că majoritatea dintre noi ne situăm pe undeva pe la mijloc între aceste două extreme. Considerăm unele dintre activităţi

bune, altele neutre, altele de-a dreptul dăunătoare. Deci, vom aproba doar acele snobisme care stimulează activităţi pe care le socotim bune; pe celelalte, le vomtolera cu îngăduinţă, sau le vom detesta. De pildă, cei mai mulţi dintre intelectualii de profesie vor aproba snobismul culturii (deşi, individual, detestă intens pe snobii culturali) pentru că-i constrânge pe filistini să plătească un oarecare tribut vieţii spirituale, contribuind astfel ca lumea să nu fie un loc chiar atât de primejdios pentru gândire, cum ar fi fost altminteri. Pe de altă parte, un producător de automobile va preţui snobismul posesiunii mult mai mult decât pe cel cultural; el va face tot ce-i stă în putinţă ca să-ii convingă pe oameni că cei care posedă mai puţinei bunuri, îndeosebi pe patru roţi, sunt inferiori celor! ce deţin mai multe. Şi aşa mai departe. Fiecare bisericuţă îşi are în vârf propriul ei Papă.

(Din volumul *Muzică în noapteţ*

ACELE ASPECTE INTIME

ACUM CÂTVA TIMP, BĂTRÂNA ANGLIE A FOST vizitată de un sol al unuia dintre cele mai fabulos de prospere ziare americane. N-am să divulg numele jurnalului. Ajunge să spun că tirajul său se cifrează la milioane şi că paginile sale de reclame se numără, sau se numărau înainte de criza economică, cu sutele. Cititorul înarmat cu răbdare poate să descopere însă, rătăcite printre reclame, şi câte o schiţă sănătoasă şi înviorătoare, precum şi câteva articole.

Tocmai în căutarea acestor din urmă mărfuri – adică articole – venise solul ziarului în Anglia. Şi, făcând un turneu complet, a vizitat, cred, pe toţi scriitorii şi scriitoarele de pe insula noastră. Am avut şi eu onoarea de a figura printre cei vizitaţi.

Jurnalul la care lucrează este unul dintre acelea cu care eu vin foarte rar în contact şi chiar atunci când îmi cade în raza vizuală, nu-l citesc. (La urma urmei, viaţa este atât de scurtă, timpul zboară atât de implacabil şi pe lume sunt atâtea lucruri interesante de făcut, de văzut şi de învăţat, încât putem fi scutiţi, cred, de lectura ziarelor cu tiraje de peste un milon de exemplare.) Aşadar, nu ştiu cu ce succese s-au soldat eforturile solului de a procura articole din Anglia. Tot ce pot afirma cu siguranţă este că de la mine nu a primit încă niciun articol. Mi-aş dori să fi primit unul; căci atunci aş fi primit şi eu în schimb de la el un cec dolofan. Şi banii mi-ar fi prins bine. Necazul e că pur şi simplu nu am putut scrie articolul solicitat.

Adevărul este că, pe parcursul unei intense cariere jurnalistice,

am scris articole asupra celor mai

felurite subiecte, de la muzică la decoraţiuni interioare, de la politică la pictură, de la teatru la horti-i cultură sau metafizică. Dacă la început nu aveam prea mare încredere în forţele mele, cu timpul am învăţat să fiu mai încrezător. Am ajuns la convingerea că, atunci când mi s-ar cere, aş putea scrie despre orice. Dar convingerea s-a dovedit greşită. Pentru că am constatat că mi-e imposibil să scriu articolul pe care mi l-a cerut solul marelui ziar american. Şi nu pentru că subiectul pe care urma să-l dezbat mi-ar fi fost necunoscut. Ignoranţa nu înseamnă o stavilă pentru ziaristul încercat, care ştie din experienţă că o oră de documentare într-o bibliotecă bine utilată e suficient ca să-l facă mai erudit în materia în cauză decât sunt nouăzeci şi nouă la sută dintre cititorii lui. Dacă ar fi fost doar o chestiune de ignoranţă, aş fi scris până acum o duzină de articole şi aş fi încasat, sper, o duzină de cecuri. Nu, nu lacunele de cunoaştere m-au împiedicat să scriu. Subiectul articolului cerut nu-mi era străin. Dimpotrivă, ştiu o sumedenie de lucruri despre el – poate chiar prea multe. Solul marelui ziar american mi-a cerut să scriu despre mine însumi.

Mărturisesc că există o serie întreagă de aspect care mă privesc şi în legătură cu care n-aş ezit niciun moment să scriu. De pildă, n-aş obiecta nicidecum să explic în scris de ce nu sunt adventist, d ce nu-mi place să joc bridge, de ce îl prefer *p* Chaucer, ca poet, lui Keats. Dar emisarul marei ziar american nu mi-a cerut să scriu asupra nici unuia dintre aceste aspecte ale persoanei mele ţinea să lămuresc celor peste un milion de citit-o ai săi una din următoarele două probleme: sau „D'CE FEMEILE NU CONSTITUIE UN MISTER PENTRU MINE" sau „DE CE CĂSĂTORIA M-A CON VERTIT DE LA CREDINŢA MEA ÎN AMOR „LIBER". (Citez formulările exacte).

I

Protestele mele că n-am crezut niciodată în amorul liber şi că femeile sunt profund misterioase pentru mine – oricum, la fel de misterioase ca şi bărbaţii, câinii, copacii, pietrele şi toate celelalte obiecte însufleţite sau neînsufleţite care populează această extraordinară lume – n-au găsit niciun ecou. În van i-am propus alternative de titluri; propunerile mele au fost respinse pe loc şi categoric. Se pare că pentru milionul de cititori eu nu prezint alt interes decât în măsura în care am fost iniţiat în misterele Afroditei, sau în care m-am convertit de la veneraţia lui Eros ilicit la cea a lui

Himeneu.

Cu gândul la cecul dolofan, i-am făgăduit solului marelui ziar american că o să fac tot ce pot ca să satisfac milionul de cititori. Dar asta s-a întâmplat cu mult în urmă şi eu n-am făcut nimic; şi mă tem că nici n-o să fac. Cecul dolofan n-o să nimerească niciodată drumul spre contul meu bancar.

Ce m-a mirat însă şi continuă să mă mire (deşi înţeleptul nu se miră de nimic), este faptul că cecuri dolofane similare au nimerit drumul spre contul bancar al altor scriitori şi scriitoare. Căci pentru mine unul a le câştiga este o imposibilitate. Chiar şi solul marelui ziar american a recunoscut că este foarte greu. „Atunci când scrii confesiuni despre propria-ţi persoană – a postulat el sentenţios – e dificil să găseşti echilibrul fericit între reticenţă şi prost gust".

Şi mi-a citat, ca exemplu de reticenţă, cazul unei doamne care a fost căsătorită succesiv cu un luptător, un poet, unduce italian şi un asasin, şi ale cărei confesiuni au fost totuşi golite de orice „interes" uman.

N-am răspuns nimic, dar am reflectat că şi confesiunile mele, dacă le-aş scrie vreodată, ar fi la fel de golite de uman, de tot ce-i prea uman şi cerut de milionul de cititori. N-am nimic împotrivă să cad în prost gust când scriu despre alţii, mai cu seamă despre personaje fictive. Dar când e vorba de mine, nu pot suporta decât reticenţa.

Se pare însă că nu toată lumea împărtăşeşte dragostea mea pentru reticenţă. Am înţeles de la solul marelui ziar american că nu i-a fost prea greu să găsească scriitori şi scriitoare gata să povestească omenirii întregi de ce căsătoriile lor au fost fericite sau nu; dacă practică sau nu controlul naşterilor; dacă, şi pe ce temei de experienţă, cred în poligamie sau poliandrie, şi aşa mai departe.

Cum eu unul n-am citit niciodată acest anume mare ziar american, n-aş putea spune ce altceva mai dezvăluie megafonul confesionalului său. Dar de la solul său am dedus că nu există nimic care să nu fi fost dezvăluit. Aceste confesiuni, m-a asigurat el, se bucură de mare popularitate. De când a început publicarea lor, tirajul ziarului a crescut cu şase sute de mii. Se pare că cititorii le găsesc extrem de utile. Solul mi-a dat a înţelege că, scriind pe larg şi detaliat de ce femeile nu sunt un mister pentru mine, aş înfăptui un mare Serviciu Social, aş deveni un Binefăcător al Omenirii. Relatarea experienţelor mele, a adăugat el, ar ajuta milionul de cititori să-şi

soluţioneze problemele sufleteşti proprii; exemplul meu le-ar lumina cărările întunecoase şi întortocheate ale Vieţii.

x Cel mai greu lucru din lume este să înţelegi şi, în „telegând, să îngădui şi să ierţi gusturile altor oai meni şi viciile altor oameni. Unii, de pildă, adoră whisky-ul, dar ar dori să-i vadă zvârliţi în temniţă pe toţi cei ce încalcă porunca a şaptea, şi osândiţi la moarte pe toţi ce rostesc în scris adevărul cu privire la asemenea încălcări. Alţii, dimpotrivă, care râvnesc la femeia aproapelui şi la adevărul gol goluţ, privesc cu dezgust fizic şi cu oroare morală pe cei] ce beau vârtos.

Cititorii magazinelor literare nu prea simpatizează I cu acei a căror lectură favorită este *Critica Raţiunii*]

Pure. Nici acei a căror pasiune este fizica astrală nu prea înţeleg cu uşurinţă pasiunea atâtora dintre semenii lor pentru meciurile de fotbal sau pentru pariurile la curse.

Tot astfel, din moment ce gustul meu mă îndeamnă spre reticenţă, îmi vine greu să-l înţeleg pe cel ce se confesează. În ochii mei acesta e un exhibiţionist, un monstru de lipsă de pudoare spirituală, în timp ce el, presupun, mă consideră pe mine un egoist odios, nesociabil, mizantrop.

Dar o discuţie despre gusturile personale nu duce nicăieri. „Mie-mi place asta" zice unul. „Mie-mi place astălaltă" zice altul. Şi fiecare dintre ei are dreptate, fiecare dând grai unui adevăr incontestabil, un adevăr care se situează dincolo de logică, un adevăr imediat şi imperios.

Unora dintre scriitori le place să se destăinuie în public; altora nu. Acestea sunt adevărurile cardinale, personale, ale chestiunii. Şi aci mai intervine şi moda, care modifică în oarecare măsură înclinaţiile personale. De pildă, astăzi recurg la confesional mult mai mulţi scriitori decât în trecut. Căci Confesiunea e la modă, şi moda e un argument destul de puternic încât să-i determine pe scriitorii cu gusturi neutre să treacă de partea celor lipsiţi de reticenţă.

Actualul capriciu al dezvăluirii de sine nu-i decât cel mai nou simptom al puternicei tendinţe, manifestă în istoria recentă, spre o artă mai personală.

În antichitate, artele erau aproape în întregime anonime. Artistul lucra, dar fără să aştepte din partea creaţiei sale să-i aducă faimă personală sau ceea ce se numeşte „nemurire". Gândiţi-vă la modestia şi rezerva pictorului egiptean de fresce, care şi-a petrecut

viaţa creând neasemuite capodopere în morminte, unde niciun ochi de muritor nu putea să le vadă. Şi literatura primitivă a tuturor ţărilor este înfăşurată în acelaşi anonimat.

I. Grecii au fost cei dintâi care au ataşat numele autorilor la opere şi numai odată cu ei s-a instaurat deprinderea ca artiştii să lucreze de dragul gloriei imediate şi a faimei în posteritate. Abia la greci a început să apară interesul pentru personalitatea artistului. S-au păstrat şi câteva anecdote ilustrative pentru caracterul şi deprinderile personale ale scriitorilor, pictorilor şi sculptorilor greci.

Căderea imperiului roman a prilejuit o recrudescenţă a anonimatului artistic. Evul Mediu a produs o cantitate imensă de pictură, arhitectură şi sculptură anonimă, de balade şi povestiri ale căror autori sunt necunoscuţi. Şi chiar despre artiştii ale căror nume au ajuns până la noi, se cunoaşte foarte puţin. Contemporanii n-au fost îndeajuns de interesaţi de viaţa particulară sau de personalitatea lor, încât să înregistreze detaliile care ne-ar fi interesat pe noi.

Odată cu Renaşterea, arta iese iarăşi din anonimat. Artiştii lucrează pentru celebritatea contemporană şi faima postumă, iar publicul începe să vadă fiinţa umană din ei, distinctă de creaţie. Autobiografia lui Benvenuto Cellini e o operă simptomatică pentru epoca în care a fost scrisă.

Din vremea Renaşterii încoace, interesul public faţă de personalitatea artistului a crescut mereu. Iar artistul, la rândul său, s-a străduit să satisfacă această curiozitate.

În vremurile noastre, cerinţa cea mai puternică de contact personal cu artiştii de popularitate, şi curiozitatea cea mai vie cu privire la viaţa lor intimă porneşte din America. Se pare că publicul american nu se mulţumeşte să admire operele de artă; doreşte să vadă şi să audă artistul în carne şi oase. Presupun că aceasta-i raţiunea principală pentru care lecturile din opera proprie sunt atât de populare în America. Şi artiştii găsesc extrem de profitabilă această curiozitate. Din vremea lui Dickens şi până azi scriitorii au constatat că pot face mai mulţi bani arătându-se în persoană şi vorbind publicului american, decât continuând să scrie cărţi.

Cererea mereu crescândă de informaţii asupra vieţii private şi caracterului artiştilor a dus la o producţie sporită de autobiografii, amintiri şi memorii. Sute de oameni au făcut avere aşternând pe hârtie ceea ce-şi aminteau despre diverşi artişti, iar artiştii au găsit că-i foarte

profitabil să facă pe Boswell l-ul propriului lor Johnson.

În trecut exista uzanţa, cu rare excepţii ca de pildă în cazul lui Rousseau, să treci sub tăcere anumite aspecte ale vieţii intime. Cel puţin camera nupţială era învăluită într-o decentă obscuritate. Obscuritate a cărei decenţă, trebuie să recunoaştem, e foarte regretabilă. Există fapte legate de viaţa intimă a Marilor dispăruţi, pe care am da orice ca să le cunoaştem – fapte care, datorită tăcerii Marilor înşişi sau a prietenilor lor nu ne vor fi niciodată revelate.

Dar se pare că această decentă obscuritate ţine exclusiv de trecut. Când marile ziare americane pornesc să organizeze cererea publică de caracteristici personale şi de informaţii intime, nu mai încape nicio speranţă de decenţă sau obscuritate.

Convinşi de elocvenţa mută a cecurilor dolofane, scriitorii şi scriitoarele au început să povestească lumii întregi tainele lor amoroase cele mai intime. Ştim acum de ce X a divorţat de soţie, felul în care a gustat Y experienţele sale în Harlem, ce l-a determinat pe tânărul Z să devină ascet, şi aşa mai departe.

„*James Boswell* (1740 – 1795), publicist şi eseist englez, prietenul nedespărţit şi biograful scriitorului Sa*muel Johnson.* Devotamentul faţă de Johnson şi bogăţia de informaţii pe care a adus-o despre acesta i-au asigurat faima lui Boswell.

12:

Păcat că n-au existat câteva mari ziare americane şi pe vremea lui Shakespeare. Poate că ar fi colaborat şi el cu câteva articole interesante despre Anne Hathaway a şi despre Doamna Brună din Sonete. Poate că da; şi, pe de altă parte, poate că nu.

Şi, oricât de mult mi-ar plăcea să aflu amănunte despre Anne Hathaway şi despre Doamna Brună, sper totuşi, că n-ar fi scris asemenea articole. Unica asemănare pe care am fost în stare să o detectez până acum între Shakespeare şi mine este faptul că, asemenea Poetului, şi eu cunosc foarte puţină latină şi mai puţină greacă. Îmi place să cred, însă, că avem în comun şi fobia pentru confesiuni precum şi gustul pentru reticenţă.

(Din volumul *Muzică în noapte*)

Soţia lui Shakespeare. Căsătoria a avut loc în 1582.

BEN JONSON

E SURPRINZĂTOR FAPTUL CA NIŞA rezervată lui Ben Jonson în seria *Oameni de Litere Englezi* a fost ocupată abia acum.1 Ne-am fi

aşteptat ca, dintre cei mari, să se fi numărat printre primii ocupanţi ai cavoului; dar nu, a avut de aşteptat mult şi bine; şi Adam Smith 2, şi Sydney Smith 3 şi Hazlitt4 şi Fanny Burney5 au pătruns în templul gloriei înaintea lui. Acum, în sfârşit, i s-a înălţat şi lui un monument pe care-i gravat, definitiv şi după merit, competenta formulare: „O, neasemuitule Ben Jonson!" a profesorului Gregory Smith.

Ce ne determină să-l înserăm, în chipul cel mai firesc, pe Ben Jonson în galeria celor mari? De ce-l considerăm unul dintre candidaţii timpurii la nemurire, sau de ce măcar avem pretenţia să fie admis în seria „Oameni de Litere Englezi"?

Întrebări la care nu-i uşor de răspuns; căci, dacă stăm să judecăm, nu avem argumente prea strălucite pentru a-l apăra pe Ben sau grandoarea lui.

E greu să spui că-ţi place opera lui; şi nu poţi să-l numeşti, în mod onest, un poet bun sau un mare

1 Referire la monografia *Ben Jonson* de G. Gregory Smith (Seria „English men of Letters") Macmillan, 1919.

2 *Adam Smith* (1723 – 1790), economist şi filosof englez, reprezentantul economiei politice clasice engleze.

3 *Sydney Smith* (1771 – 1845) cleric englez, apărător, în scrierile sale, al emancipării catolice.

4 *William Carew Hazlitt* (1834 – 1913), cunoscut bibliograf englez, autor al unor serii de colecţii bibliografice.

5 *Frances* (*Fanny*) *Burney* (1752 – 1840), scriitoare engleză, autoare de romane moraliste.

dramaturg. Şi totuşi, aşa lipsit de farmec cum e, neinteresant cum reuşeşte adeseori să fie, continuăm să-l respectăm şi să-l admirăm, conştienţi, în mod obscur dar cert, că a fost un om mare.

Asupra succesorilor a avut prea puţină influenţă; „comedia umorilor" s-a stins fără să rodească altceva decât avorturi. Shadwell1, cel cu pântecul cât un butoi, nu-i un discipol cu care ar putea cineva să se mândrească. Niciun fel de scormonire în istoria literară nu va putea scoate la iveală meritul lui Jonson ca întemeietor de şcoală sau inspirator de curente.

Măreţia lui e o măreţie de caracter. Spectacolul acestei figuri formidabile, care înaintează, irezistibil ca un tanc, spre ţelul propus, e aproape alarmant. Niciuna dintre sirenele romanţiozităţii nu-l poate seduce, nicio lovitură a celor ce-i stau împotrivă nu-l clinteşte din

drum. Înaintează pe traiectoria trasată în harta-i teoretică încă de la startul vieţii sale literare, fără. să devieze vreo clipă de pe cărarea-i îngustă, până la capăt – adică până când, la bătrâneţe, scrie acea minunată pastorală, *Păstorul melancolic*, care e o totală şi absolută negare a tuturor principiilor sale de o viaţă. Dar *Păstorul melancolic* e un moment de slăbiciune, chiar dacă-i vorba de o slăbiciune plină de izbânzi.

Ben este, aşa cum îi plăcea să se considere singur, şi aşa cum ni s-a relevat şi nouă, un artist cu principii, care protestează împotriva anarhicei absenţe de principii curentă printre geniile şi şarlatanii, poeţii şi emfaticii propovăduitori din zilele lui.

om de meşteşug nu va fugi de natură ca şi cum s-ar teme de ea; *şi nu se va îndepărta de viaţă şi de înfăţişările adevărului*; *ci va vorbi înţelegerii*

1 *Thomas Shadwell* (1642? – 1692), dramaturg şi poet minor englez.

ascultătorilor săi. Şi cu toate că graiul său se deosebeşte de cel al vulgului, nu trebuie să se înstrăineze de omenire, ca Tamerlanii1 şi Tamer-Hanii zilelor noastre, care n-au alte însuşiri pentru a se

„Im*pune naivilor gură-cască, decât* îm*păunarea de cabotin şi vociferările turbate…* El *ştie că nu are decât meşteşugul său,* şi-*l va păstra astfel încât să nu fie observat decât tot de oamenii de meşteşug.* Şi *în tot acest timp,* a*cei oameni care fără*

trudă, judecată, ştiinţă, sau chiar bun simţ sunt primiţi sau preferaţi mai înaintea lui, vor spune despre el că e sec, plicticos, subţiratic, un scriitor slab.

Prin aceste fraze din *descoperiri*, Ben Jonson îşi zugrăveşte propriul tablou – portret al artistului ca adevărat om de meşteşug – postulând, în forma sa cea mai generală şi omiţând amănuntele colaterale ale umorilor sau ale finalităţii morale a artei, teoria sa despre funcţia şi natura adevărată a artistului. Teoria lui Jonson nu a fost o speculaţie gratuită, o chestiune de cuvinte şi atmosferă, ci un crez, un principiu, un imperativ categoric, care a condiţionat şi a străbătut întreaga sa operă.

De aceea, orice studiu asupra poetului trebuie să înceapă cu formularea acestei teorii şi să continue, aşa cum procedează excelentul eseu al profesorului Gregory Smith, prin expunerea în detaliu a modului în care a fost aplicată şi a operat teoria lui în fiecare dintre

creaţiile individuale.

În legătură cu teoriile artistice s-au înşirat, într-o epocă sau alta, foarte multe absurdităţi. I s-a spus

1 *Timur Lenk* (Tamerlan) (1336 – 1405), conducător mongol turcizat, descendent al lui Genghis-han, faimos pentru regimul de teroare instaurat în regiunile cotropite. Este eroul unei drame de Marlowe, apărută în 1590.

artistului că nu trebuie să aibă niciun fel de concepţie, că el trebuie să se mulţumească doarr să murmure înfiorările pădurii sălbatice, doar să „cânte", să fie numai spontaneitate, să-şi sece creierul şi să-şi hrănească numai inima şi plictisul; că orice teorie artistică strânge stilul în chingi, pune obstacole în calea Muzelor şi aşa mai departe.

Concepţia prostească şi sentimentală asupra artistului, al cărei corolar sunt doctrinele antiintelectuale de mai sus, datează de pe vremea romantismului şi a supravieţuit printre proştii şi sentimentalii de azi. O teorie a artei, practicată conştient, n-a dăunat niciodată unui artist bun, n-a stăvilit inspiraţia ci, dimpotrivă, de cele mai multe ori a canalizat-o în chip favorabil. Chiar şi romanticii aveau teorii, şi erau spontani şi impulsivi din principiu.

Teoriile sunt necesare mai cu seamă în clipele când vechile tradiţii se sfarmă, când totul e haos şi nebuloasă. În asemenea momente îşi formulează artistul o teorie şi se ţine cu dinţii de ea, la bine şi la rău; se cramponează de ea în mijlocul marasmului înconjurător, ca naufragiatul de un pai.

Astfel, când neoclasicismul, al cărui strămoş îndepărtat e Ben Jonson, se prăbuşea în nimicnicia *Iubirilor* Plantelorx şi *Triumfurilor Firii*, Wordsworth şi-a aflat salvarea promulgând o nouă teorie poetică, pe care a pus-o în practică sistematic, până la limita absurdului, în *Baladele lirice*.

Tot astfel, la naufragiul vechii tradiţii în pictură, îi aflăm pe artiştii zilelor noastre cramponându-se cu disperare de formule intelectuale, care reprezintă unica rază de speranţă în haos.

De fapt, singurele prilejuri când artistul îşi poate îngădui să se dispenseze de teorie se ivesc în perioadele în care guvernează o tradiţie bine statornicită, supremă şi incontestabilă. Şi chiar şi atunci, absenţa

1 Poem de Erasmus Darwin.

teoriei e mai mult aparentă decât reală; pentru că, şi tradiţia conform căreia lucrează artistul este tot. O teorie, iniţial formulată de un altul, şi pe care o acceptă inconştient, ca şi cum ar fi o lege a Naturii.

Începutul secolului al şaptesprezecelea nu, s-a înscris în rândul acestor perioade de placiditate şi calmă acceptare. Dimpotrivă, a fost un moment de creştere şi decădere în acelaşi timp, oricum de efervescenţă. Fabuloasa înflorire a Renaşterii începuse să putrezească. Cu acea extravaganţă de energie care i-a caracterizat în toate, elizabetanii exagerează în literatura lor vâna tradiţiei, până la lipsa de sinceritate.

Orice tradiţie artistică eşuează cu timpul într-o reducere la absurd; dar elizabetanii au precipitat pe parcursul câtorva ani întreaga dezvoltare şi întregul declin caracteristice unui secol. Au transfigurat şi apoi au ruinat, rând pe rând, fiecare specie de artă de care s-au atins. Euphuismul 1, petrarchismul, spenserismul, sonetul, drama – unele au durat ceva mai mult decât altele dar, până la sfârşit, toate aceste frumoase baloane colorate au plesnit fiind prea umflate de entuziasmul făuritorilor lor.

Dar în mijlocul acestei luxuriante instabile s-au făcut auzite şi voci de protest, au putut fi desluşite şi unele reacţii împotriva curentului romantic predominant. Donne şi Ben Jonson, fiecare în felul său şi în sfera sa de acţiune, au protestat împotriva exagerărilor epocii.

Într-o vreme când legiuni întregi de sonetişti gângăveau despre ochii de tăciune ai iubitelor, despre cosiţele lor de aur, când platonicienii protestau în

1 *Euphues* roman de Lyly, ale cărui părţi: *Euphues*: *Anatomia spiritului* şi *Euphues şi Anglia sa* au apărut respectiv în 1578 şi 1580. Stilul său artificios, bazat pe exces de antiteze, aliteraţii etc. a generat maniera numită *euphuism*.

cor melodios că ei nu sunt îndrăgostiţi de „roşu şi alb" ci de frumuseţea celestă şi ideală ale cărei ten ca floarea de piersic nu-i decât o umbră aparentă; într-o vreme când iubitorii de poezie deveniseră, cu rare excepţii, fantastic de nereali, Donne îi readucea pe pământ, poate puţin cam grosolan, cu asemenea remarcă seacă:

Iubirea nu-i atât de pură şi-abstractă cum o-acuză Cei ce drept ibovnică n-au decât o muză.

Au fost şi poeţi care au scris mai liric despre anumite emoţii

erotice, cu mai multă fervoare decât a făcut-o Donne, dar niciunul nu a formulat o atât de raţională filosofie a iubirii în întregul ei, niciunul nu a văzut faptele atât de limpede şi nu le-a judecat atât de sănătos.

Donne nu a postulat o teorie a literaturii. Succesorii lui au preluat de la el tot ce a fost relativ, neesenţial – asprimea, ea însăşi o reacţie împotriva facilului spenserian, infatuările, senzualitatea temperată de misticism – dar calitatea importantă, originală, a creaţiei lui Donne, adică realismul psihologic, nu au reuşit, din pur şi simplă incompetenţă, să-l transfere în poezia lor. Influenţa imediată a lui Donne a fost, în ansamblu, negativă. Dacă a avut vreo influenţă pozitivă, aceasta s-a manifestat asupra unor poeţi de dată mult mai târzie.

Celălalt mare protestatar al acelei vremi a fost ciudatul obiect al cercetării noastre, Ben Jonson. Ca şi Donne, Jonson a fost un realist. Frazele sforăitoare, bombasticismele, romantismul îl lăsau rece. El năzuia să înfăţişeze publicului felii de realitate, condimentate cu o morală sănătoasă. Dacă nu a izbutit să fie un mare realist, aceasta s-a datorat în part faptului că nu a avut acea pătrundere psihologic imaginativă care să-i îngăduie să discearnă dinco de realitatea evidentă şi superficială, iar pe de alt parte, a fost atât de preocupat de moralitatea sănătoasă, încât era oricând gata să jertfească adevărul de dragul satirei; aşa încât, în loc de caractere ne-a oferit umori, nu a creionat personaje ci calităţi morale personificate.

Ben a detestat romantismul; căci, indiferent de deprinderile sale fizice, şi oricât de nelimitată o fi fost capacitatea sa de a ingurgita vin alb de Canare, din punct de vedere intelectual a aparţinut tagmei cumpătaţilor.

În toate epocile a existat o confruntare între îmbătaţi şi cumpătaţi, fiecare tagmă luând în derâdere şi condamnând defectele celeilalte. Tamerlanii şi Ta-mer-Hanii zilelor noastre îl acuză pe cumpătatul Ben că e „sec, plicticos, subţiratic, un scriitor slab". La rândul său, el le reproşează că „n-au alte însuşiri care să-i impună naivilor gură-cască decât împăunarea de cabotin şi vociferările turbate".

În altă epocă au existat Hernani şi Rolla1 care au condamnat acel model de uscăciune, pe diabolic de cumpătatul Stendhal, cu stilul lui de băcan. La rândul său, Stendhal remarcă:

„*En paraissant, vers 1803, le Génie de Château-briand în a semble*

ridicule" 2

Şi azi? Azi avem şi noi cumpătaţii şi îmbătaţii noştri, pe Hardy şi pe Belloc 3 ai noştri, pe Santa-yana4 şi pe Chesterton. Distincţia rămâne mereu

1 Personaje romantice care-şi reprezintă autorii, respectiv Victor Hugo şi Alfred de Musset.

2 Când a apărat în jurul anului 1803, *Geniul* (*Geniul Creştinismului* n.n.) lui Chateaubriand mi s-a părut ridicol <fr.).

3 *Joseph Hilaire Pierre Belloc* (1870 – 1935), autor de romane, eseuri, note de călătorie, versuri, biografii, lucrări istorice şi de critică literară – opus, prin caracterul versatil al scrierilor sale, sobrului Thomas Hardy.

4 *George Santayana* (1863 – 1952), filosof american de origine spaniolă, reprezentant al realismului critic, opus fantastului şi paradoxalului Chesterton.

valabilă. Simpatiile noastre personale se pot îndrepta spre unii sau spre ceilalţi; dar e cert că de dispensat nu ne putem dispensa de nici unii dintre ei.

Ben făcea parte dintre cumpătaţi, ba chiar a protestat din răsputeri împotriva conduitei extravagante a îmbătaţilor, stăruind în permanenţă, teoretic, că la adevăr nu se poate ajunge decât pe calea proceselor raţionale – o apoteoză a Omului Simplu, hotărât să nu înghită niciun fel de fantasmagorii. Realizările poetice ale lui Ben, aşa cum se înfăţişează ele, sunt creaţia omului care nu se bizuie pe vreo inspiraţie mistică, ci pe solidele calităţi de bun simţ, perseverenţă, judecată sănătoasă, pe care se presupune că le deţine orice cetăţean cuviincios dintr-o ţară cuviincioasă. Că el personal a mai deţinut, pe undeva prin criptele obscure şi tainiţele minţii lui, un plus de calităţi spirituale mai rare, ne stau mărturie adaosurile sale la *Tragedia Spaniolă* – dacă într-adevăr acestea îi aparţin, şi nu există niciun argument convingător care să ne facă să ne îndoim – precum şi ultimul său fragment de capodoperă, *Păstorul melancolic*. Dar, aşa cum subliniază şi profesorul Gregory Smith, Jonson pare să-şi fi înăbuşit deliberat aceste calităţi; la imperativul intransigentei sale teorii, le-a întemniţat în acele stranii unghere întunecoase, de unde n-au ieşit la lumină decât la începutul şi la sfârşitul evoluţiei sale. Ben Jonson ar fi putut să fie un mare romantic, unul dintre sublimii îmbătaţi; dar a preferat să fie clasic şi cumpătat. Operând exclusiv cu intelectul logic şi

respingând ca pe un factor primejdios ajutorul elementelor ilogice, necontrolate, ale imaginaţiei, el a produs o operă care, în felul său, e excelentă. Elaborată cu grijă, viguroasă, încărcată de învăţăminte şi de ceea ce chaucerienii ar numi „fraze elevate".

Îi

Cu excepţia intensităţii emoţionale şi a conciziunii, piesele lui posedă toate calităţile dramei clasice franceze, în schimb, însă, nu posedă calitatea care-i caracterizează pe cei mai buni dintre elizabetani şi, de fapt, poezia engleză bună din orice epocă, şi anume, posibilitatea de a se mişca simultan în două lumi. Jonson, ca şi tragedienii francezi din secolul al şaptesprezecelea, înaintează pe un drum neted, direct către un ţel logic. În timp ce drumul pe care ne poartă marii lui contemporani nu e drept; e povârnit şi râpos, astfel încât atunci când pornim pe el, ne pomenim la un moment dat suspendaţi în tangentă faţă de pământul solid, faţă de înţelesul logic, adică proiectaţi în nişte regiuni superioare unde nu acţionează legile intelectuale ale gravităţii.

Greşeala lui Jonson şi a clasiciştilor în general constă în presupunerea lor că nimic din ceea ce nu-i susceptibil de a fi supus unei analize logice nu merită a fi luat în consideraţie; şi adevărul este că marile triumfuri ale artei au loc într-o lume care nu e integral cea a intelectului, ci se găseşte plasată undeva între intelect şi inefabil, dar care, pentru cei ce-au pătruns în ea, e de o realitate supremă.

În teama şi dezgustul său faţă de nonsens, Jonson a alungat din preajma sa nu numai pe Tamer-Hanii şi pompoşii trecutului, dar şi cea mai mare parte a frumuseţii pe care a creat-o trecutul. Jonson a abandonat, odată cu emoţiile romantice ale predecesorilor şi contemporanilor săi, şi o bună parte din forma caracteristic elizabetană a poeziei lor. Extraordinara melodicitate care e o trăsătură distinctivă a liricii elizabetane nu poate fi găsită în niciuna dintre scrierile lui Jonspn. Poemele pentru care-l celebrăm: *Cynthia*, *Bea numai pentru mine*, *Nu creşte asemenea unui copac*, sunt bine compuse din punct de vedere clasic (deşi autorii de cântece cavalereşti aveau să le compună mult mai bine, în acelaşi stil); dar nu pentru calităţile lor muzicale îl apreciem. E lesne de înţeles dispreţul critic al lui Ben pentru artificiile pur formale menite să producă bogăţia muzicală cu care se desfătau elizabetanii:

Ochi plini de mistere ce m-aţi vrăjit miraculos S-o văd mai

minunată ca în reala fire.

Un dar al fantasiei, un tot armonios, Modul de fericire.

Artificiul este pueril în formalismul său, iar cuvintele aproape lipsite de semnificaţie. Dar ce importanţă are din moment ce strofa e plină de sonoritate?

Elizabetanii inventau felurite artificii de acest gen; poeţii minori le-au exploatat până la ridicol; poeţii majori le-au folosit cu ceva mai multă discreţie, cântând subtile variaţii pe aceeaşi temă (ca în Sonetele lui Shakespeare). Când scriitorii aveau ceva de spus, ideile lor, turnate în aceste tipare copios elaborate, se mulau după canoanele înaltei elocinţe poetice. Un poet minor însă, ca Lordul Brooke, din opera căruia am citat specimenul de formalism de mai sus, producea în momentele sale de inspiraţie versuri grandilocvente ca acestea:

Spiritul Omului este reala dimensiune a acestui univers iar cunoaşterea-i măsura acestui spirit;

Sau ca acestea, privitoare la cea mai de jos treaptă a infernului:

Un loc ce nu e nicăieri plasat.

Decât adâncul mai afund, şi mai departe

Decât e cerul de pământ; beznă şi chin nelimitat;

Pluton e rege, iar regat: durerile deşarte.

Elizabetanii făceau uz de grandilocvenţă până şi-n poezia comică. Autorul anonim al unor asemenea versuri:

Hi-ha, hi-ha! Ce mai minune pică 1

Să-l mai vedem pe-acel ce poate să numească

Gorila Tulliei o maimuţică

Şi gâsca Ledei lebădă cerească.

cunoştea secretul acelei sonorităţi bogate şi facile pe care o puteau produce cei ce scriau în grandilocventa tradiţie elizabetană.

Jonson, ca şi Donne, a reacţionat împotriva facilităţii şi înfloriturilor acestei tehnici, numai că reacţia lui a fost diferită. Protestul lui Donne a luat forma unei infatuate subtilităţi de gândire, combinată cu o asprime a metricii. Înclinaţiile clasiciste ale lui Jonson, însă, îl împingeau spre claritate, soliditate de conţinut, economie de formă. Ca poet, el se plasează la jumătate de drum între elizabetani şi autorii de cântece cavalereşti; Jonson s-a rupt de vechea tradiţie, dar nu s-a statornicit pe deplin în cea nouă. În cele mai bune cazuri, realizează o desăvârşire minoră de semnificaţie şi claritate. În cele mai rele, cade în uscăciune şi anost, trăsături despre care ştia bine că i se

pot imputa.

Am văzut din acel pasaj privitor la adevăratul om de meşteşug că Jonson era pe deplin conştient de riscul pe care şi-l asuma. În *descoperiri*, el reia în rânduri repetate aceeaşi temă: „Unii scriitori, ca să evite stilul umflat, cad (într-un stil) … slab, pricăjit, sărac, famelic; şi în timp ce se străduie să înlăture sângele vătămat sau sucul rânced, pierd şi ce-i bun".

Bunul pe care l-a pierdut Jonson a fost unul însemnat.

Şi, în acelaşi fel, vedem şi astăzi cum teama de a părea sentimentali sau siropoşi îi face pe mulţi dintre poeţii şi artiştii moderni să se ferească de $ trata marile emoţii omeneşti sau frumuseţea evidentă pe care ne-o oferă pământul nostru la tot pasul. Dar a ocoli un bun pentru că acesta, dacă e corupt, poate ajunge un rău, înseamnă neîndoielnic un semn de slăbiciune şi o nebunie.

Pierzând paradisul frumuseţii romantice – pierzându-l deliberat, absolut voit – Ben Jonson şi-a închinat întreaga-i imensă energie operei de portretizare şi reformare a urâţeniei faptului real. Dar, aşa cum am arătat, intenţiile sale realiste s-au interferat cu intenţiile sale satiric reformatoare şi, în loc de a recrea prin arta sa lumea reală a oamenilor, Jonson a inventat universul absolut cerebral şi deci absolut nereal al Umorilor. E o lume nouă şi ciudată, pe care-i amuzant să o priveşti de la distanţa sănătoasă ce separă scena de staluri; dar în niciun caz nu-i un loc în care să poţi dori să trăieşti – chiar cea mai plăcută perspectivă ar deveni de netolerat din pricina vecinilor tăi: proşti, ticăloşi, făţarnici, posaci. Şi peste toată această lume pluteşte atmosfera umorului lui Jonson. E un soi de umor curios, total deosebit de tot ce înţelegem azi sub această denumire, de la umorul revistei *Punch* până la o *sărutare pentru Cenuşăreasa*. E de ajuns să citeşti *Volpone* – sau, mai bine, să te duci să-l vezi pus în scenă de „Societatea Phoenix pentru valorificarea pieselor vechi" – pentru a-ţi da seama că ideea lui Ben despre o glumă se deosebeşte substanţial de a noastră.

Umorul n-a mai fost acelaşi de când Rousseau a inventat umanitarismul. Sifilisul şi picioarele rupte erau mult mai comice în vremurile lui Smollett decât în ale noastre. În umorul scriitorilor mai vechi există o anumită notă de cruzime, o anumită lipsă de cruţare uneori şocantă, dar alteori, în formele sale mai puţin drastice, plăcut astringentă şi înviorătoare după orgiile de patos şi de comedie

sentimentală pe care suntem siliţi să le îndurăm astăzi.

În *Volpone* nu veţi găsi nicio replică patetică; toate personajele sunt profund antipatice şi hazul este încrâncenat la culme. Sarcasmul lui Ben nu este sarcasmul radios, cinic, al comediilor Restauraţiei, ci un element masiv, greoi, care ne aminteşte de acele renghiuri colosale, dureroase, pe care soarta le joacă uneori omenirii. Nu există nicio îndulcire, nicio purificare prin milă sau spaimă. Ca să poţi digera asemenea sarcasm, e nevoie să fii înarmat cu un foarte robust simţ al umorului.

Avem toate motivele să-i admirăm pe strămoşii noştri pentru capacitatea lor de a se amuza la atari comedii, aşa cum era firesc să se amuze. Astăzi, ele s-ar bucura de prea puţină apreciere din partea unui public londonez.

În celelalte comedii, hazul nu este chiar atât de încrâncenat; dar şi în ele vom găsi o anume asprime şi brutalitate – datorate, în ultimă instanţă, de bună seamă, faptului că personajele nu sunt umane ci nişte marionete de lemn şi de metal care se ciocnesc şi se izbesc unele de altele, asemenea înfiorătoarelor păpuşi din spectacolele *Punch and Judy1*, fără să simtă însă durerea coliziunilor.

Comediile lui Shakespeare nu sunt necruţătoare, pentru că personajele sunt umane şi sensibile.

Iar sentimentalismul nostru modern este o corupere, o înmuiere a umanului autentic. Am mai avea nevoie de câţiva Jonson şi Congreve, de câteva piese ca *Volpone* său ca inimitabila *Marriage* à la *mode*".

1 Dramă tradiţională pentru teatrele de păpuşi, introdusă în Anglia pe la sfârşitul secolului al XVII-lea. Personajul Punch este un monstru oribil care-şi ucide copilul, soţia, câinele, precum şi pe călăul care voia să-l spânzure.

2 Tragicomedie, ultima piesă scrisă de John Dryden, în 1694.

a lui Dryden, în care cortina se ridică dezvăluind o doamnă ce cântă acele versuri scandalos. de cinice, care încep astfel:

De ce ar dăinui o căsnicie nebunească, Cu multă vreme-n urmă făurită, Silindu-ne într-o unire nefirească Acuma când plăcerea-i veştejită?

Prea mult sarcasm necruţător e de netolerat (cât de repede retractăm, revoltaţi, în faţa literaturii Restauraţiei!), dar un strop, ici şi colo, e reconfortant, e un tonic pentru sensibilităţile prea relaxate. Un hohot de râs neîndurător limpezeşte atmosfera mai bine decât orice

altceva; şi, din când în când, ne face bine să ne vedem idealurile luate în batjocură, şi concepţiile noastre despre nobleţe caricaturizate; nasului solemnităţii nu-i strică un bobârnac, iar pompozităţii îi stă bine să apară jalnică şi ridicolă.

Aşa cum a arătat Marinetti1, funcţia socială a programelor de music-hall ar fi aceea de a provoca râsul crud şi necruţător, de a face haz de toate grandorile şi nobleţile solemn acceptate. O doză bună de asemenea ridiculizare, luată de două ori pe an la; echinoxuri, ne-ar curăţa mintea de multe reziduuri; ne-ar ascuţi spiritul şi ne-ar limpezi ochii ca să poată privi mai clar şi mai deschis asupra lumii din jur.

Reducţia fiinţei umane la o serie de Umori neplăcute, pe care o operează Ben, e sănătoasă şi medicinală. Firește, Umorile nu există ca atare în realitate; sunt adevărate în măsura în care şi caricaturile sunt adevărate. Dar uneori ni se întâmplă să ne intre

1 *Filippo Tommaso Marinetti* (1876 – 1944), scriitor itaj Han, teoretician al futurismului.

băm dacă, în fond, o caricatură nu-i mai reală decât o fotografie; alteori, însă, ni se pare o falsificare stupidă. Dar întotdeauna o caricatură este neliniştitoare; şi celor mai mulţi dintre noi ne face bine să ne simţim uneori neliniştiţi.

(Din volumul *Adnotări*)

VERHAEREN

VERHAEREN A FOST UNUL DINTRE ACEI oameni care întreaga lor viaţă au simţit *l'envie* (ca să folosim fraza lui atât de admirabil expresivă) „*l'envie de tailler en drapeaux l'etoffe de la vie*" 1

La urma urmei, stofa vieţii poate fi folosită şi mai rău. A croi steaguri din ea e, în fond, mai frumos decât a croi, să spunem, giulgiuri mortuare, sau săculeţe de bani, sau lenjerie pariziană. Un drapel e un obiect vitejesc, îmbucurător, nobil. Acestea sunt calităţi pentru care suntem gata să iertăm drapelului superemfaza sa, lipsa de subtilitate, doza de infantilism.

Există un număr mare de scriitori care au mărşăluit în istoria literară asemenea unei oştiri purtând steaguri. A fost, de pildă, Victor Hugo, unul dintre maeştrii mult admiraţi ai lui Verhaeren. A fost Balzac, de a cărui concepţie de viaţă Verhaere (1" este, din anumite puncte de vedere, ciudat de spre! piat. Printre făuritorii minori de stindarde e domni Chesterton al nostru, cu aerul lui eroic de a: pururi gata să pornească într-o cruciadă, împungâni glorios cu coarnele şi

călare pe un cal de lemn.

Făuritorul de drapele e un om cu energie şi cu puternică vitalitate. Şi îi place să-şi închipuie (tot ce-l înconjoară e la fel de robust, de plin de a şi de vigoare, cum se simte a fi el însuşi. Îşi figijrează lumea ca un loc plin de culori vii şi de coi traste puternice, în care un clarobscur bine marqf

1 Pofta de a croi drapele din stofa vieţii (fr.).

Înlătură orice dubiu asupra adevăratei naturi a luminii şi a întunericului, şi în care viaţa pulsează, trepidantă şi fâlfâitoare, ca un steag în vânt.

De la bun început descoperim la Verhaeren toate caracteristicile făuritorului de steaguri. În cea mai timpurie culegere de versuri a sa, *Les Flammands*, îl şi aflăm desfătându-se cu asemenea versuri:

Leur deux poings monstrueux pataugeaient dans la paté.1

Încă de pe atunci îl aflăm făcând, în chip copios, uz – sau poate că abuz? – aşa cum i-a făcut şi Victor Hugo înaintea sa, de cuvinte ca „*vaste*", „*enorme*", „*infini*", „*infiniment*", „*infinite*", „*univers*". Astfel, în *l'âme de la viile* vorbeşte despre un viaduct „*enorme*", un tren „*immense*", un soare „*monstrueux*", ba chiar şi de o atmosferă „*enorme*" *1*.

Pentru Verhaeren toate drumurile duc la infinit, indiferent unde sau ce o fi acesta.

Les grand routes tracent des croix
A Vinţini, a travers bois;
Les grand routes tracent des croix lointaines
A l'infini, a travers plaines. 2

Infinitul este una dintre noţiunile cu care nu-i prea uşor să te joci. Dar făuritorii de drapele îl îndrăgesc pentru că se pretează la contraste pline de efect cu finitul microscopic al omului. Scriitori ca Hugo sau Verhaeren vorbesc atât de des şi cu atâta uşurinţă despre infinit, încât în poezia lor ideea respectivă îşi pierde semnificaţia.

1 Pumnii lor monstruoşi se împotmoleau în cocă. a2 Marile drumuri se încrucişează / Către infinit, străbă-tind pădurile; / Marile drumuri se încrucişează în depărtări / Către infinit, străbătând câmpiile.

Am afirmat că, din anumite puncte de vedere, concepţia de viaţă a lui Verhaeren se apropie de cea a lui Balzac. Asemănarea e mai accentuată în unele dintre poemele scrise în perioada sa de maturitate,

în special în acelea care tratează aspecte ale vieţii contemporane. Les *villes tentaculaires* conţine poeme de o concepţie absolut balzaciană. De pildă, rapsodia lui Verhaeren despre Bursă:

Une fureur reenţammee
Au mirage du moindre espoir
Monte soudain de l'entonnoir
De bruit et de fumee.
On Von se bat, a coup de vols, en bas.
Langues seches, regards aigus, gestes inverses
Et cervelles, qu'en tourbillons les millions traversent.
Échangent la leur peur et leur terreur…
Aux fins de mois, quand les debăcles se decident.
La mort les paraphe de suicides.
Mais au jour mente aux heures blemes.
Les volontes dans la fièvre revivent.
L'acharnement sournois
Reprend comme autrefois.1

Nu poţi citi aceste versuri fără ca mintea să te [ducă la hrăpăreţii febrili ai lui Balzac, la Baronul de Nucingen, la Du Tillet, la Keller şi la toţi avarii şi cămătarii mai mici, precum şi la toate victimele lor. i Versurile de mai sus, cu ardoarea lor elaborată şi

1 O ardoare reînsufleţită / De mirajul celei mai vagi speranţe / Se înalţă brusc din pâlnia / Zgomotului şi fumului / Acolo unde bătăliile se duc din zbor. / Limbi uscate, priviri pătrunzătoare, gesturi răsturnate / Şi minţi prin care se învârtejesc milioanele / Fac în acel loc schimb de temeri şi de spaime… / La sfârşit de lună, când se hotărăsc dezastrele / Moartea îi parafează prin sinucideri / Dar în aceeaşi zi, la ceasul zorilor, / Febra reînvie voinţele / Înverşunarea ascunsă / Se înstăpâneşte iar ca şi altă dat.

cam melodramatică, respiră întocmai spiritul versiunii de viaţă tip-scenariu-de-film-senzaţional a lui Balzac.

Instinctul de făuritor de steaguri al lui Verhaeren îl face să guste cu precădere tot ce-i neobişnuit de vast şi de trudnic. El preamăreşte şi amplifică brutalitatea frustă a ţăranilor flamanzi, capacitatea lor aproape nemărginită de a mânca şi a bea, sârguinţa lor, animalitatea lor. Într-un stil pur rooseveltian 1, Verhaeren admiră energia de dragul energiei. Toate ritmurile sale vibrante sunt dictate de nevoia de a-şi exprima pasiunea pentru tensiune. Curioasele sale asonante şi

aliteraţii:

Luttent et s'entrebattent en disputes2…

Îşi au originea în aceeaşi dorinţă de a recapta sensul violenţei şi vieţii imediate.

E interesant să comparăm violenţa şi energia lui Verhaeren cu violenţa unui predecesor al său – şi anume Rimbaud, băiatul minune, dacă a existat vreodată unul. Şi Rimbaud a croit steaguri din stofa vieţii, dar steaguri care nu au fluturat niciodată pe acest pământ. Forţa lui a pătruns, într-un anume fel, dincolo de graniţele vieţii obişnuite.

Într-unele dintre poemele sale, Rimbaud pare să fi atins într-adevăr ţinta aceea fără de nume către care năzuia, adică să fi păşit pe acel tărâm de nemaiauzită vigoare şi frumuseţe spirituală, a cărei natură nu o poate descrie decât printr-o metaforă exclamativă:

Millions d'oiseaux d'or, *o vigueur future*! 3

1 Referire la *Theodore Roosevelt*, preşedinte al S.U.A. Între 1901 – 1909, promotor al expansiunii nord-americane în America Latină şi al aşa-zisei politici a „marii bâte".

2 Luptându-se, duelându-se, disputându-se.

3 Milioane de păsări de aur, o, forţă viitoare!

Dar vigoarea lui Verhaeren nu e niciodată atât de frumoasă şi de spiritualizată ca aceste „milioane de păsări de aur". E mai curând vigoarea şi violenţa vieţii obişnuite, căreia i se imprimă o viteză cinematografică. Socotim totuşi demn de remarcat că Verhaeren este cel mai izbutit ori de câte ori se întrerupe din croitul şi fâlfâitul steagurilor. Bucolicele sale flamande şi poeziile de dragoste din Les *Heures* scrise în cea mai mare parte în formă tradiţională şi: fiind în marea lor majoritate mai scurte şi mai concentrate decât poemele de violenţă şi energie, constituie partea cea mai emoţionantă a creaţiei lui.

De asemenea, foarte interesante sunt poemele aparţinând fazei timpurii de îndoieli şi de melancolie, care a marcat apariţia culegerilor *Les Débâcles* şi *Les Flambeaux Noirs*.

Poate fi detectată în acestea energia şi vitalitatea ce caracterizează operele, sale de mai târziu, dar oarecum mai concentrată, prezervată şi esenţializată, pentru că e introspectivă.

În ce priveşte poemele de mai târziu, simţi că o mare parte au fost scrise cu prea multă uşurinţă.

Primele, însă, au fost zămislite cu chin şi durere.

(Din volumul *Adnotări*)

LITERATURA ŞI ŞTIINŢA

SNOW1 SAU LEAVIS2? SCIENTISMUL PLACID al *Celor două culturi* sau literaturismul moralist, violent, brutal, unilateral al Conferinţei de la Richmond?

Dacă nu ar mai exista o altă posibilitate de alegere, cu siguranţă că lucrurile n-ar sta bine deloc. Dar, din fericire, mai există şi cale de mijloc, adică o posibilitate de abordare a subiectului mai realistă decât fiecare dintre cele propuse de cei doi combatanţi. Să ne aducem totodată aminte că cei doi adversari nu sunt singurii care şi-au declarat război. Doar că sunt cei mai cunoscuţi în momentul de faţă. Frontul de luptă a marcat un larg şir de apărători ai uneia sau ai celeilalte dintre cauze şi, de asemenea, un lung şir de mediatori cinstiţi, care au început să negocieze o pace rodnică între cele două forţe adverse, sau, cel puţin, o simbioză nu prea ostilă. Să ne gândim la T.H. Huxley 3, cu pledoaria lui pentru o educaţie ştiinţifică, temperată (aşa cum o

1 *Charles Percy*, *Snow* (n. 1905), scriitor şi fizician englez, autor a numeroase romane şi eseuri în care militează pentru separarea între ştiinţă şi artă, teză susţinută explicit în lucrarea *Cele două culturi şi Revoluţia ştiinţifică*.

2 *Frank Raymond Leavis* (n. 1895), critic şi profesor englez. Vederile sale asupra educaţiei şi culturii au fost exprimate în cunoscute eseuri ca *Civilizaţia de masă şi cultura Minorităţii*, *Educaţia şi Universitatea*, etc.

3 *Thomas Henry Huxley* (1825 – 1895), cunoscut savant naturalist englez, colaborator apropiat al lui Ch. Darwin; este bunicul lui Aldous Huxley.

temperează acum Caltech, de pildă, sau M.I.-T.*) de o serioasă doză de istorie, sociologie, literatură engleză şi limbi străine.

Să ne gândim la Matthew Arnold 2 care susţinea zdeea unui învăţământ elementar umanistic şi mai cu seamă clasic, temperat doar de atâta ştiinţă cât să-i facă pe elevi să înţeleagă strania lume neelenică în care sunt nevoiţi să trăiască.

De bună seamă, Huxley ar fi căzut de acord cu Arnold în ideea că omul, ba chiar strămoşul cel mai îndepărtat al omului, „patrupedul păros, înzestrat cu o coadă şi cu urechi ascuţite, având, probabil, deprinderi de animal căţărător, purta adânc înrădăcinat în natura lui un germene destinat să se transforme în necesitatea stringentă de cultură umanistă”.

Totuşi, Huxley ar fi refuzat să accepte şi concluzia desprinsă din această idee, anume că strămoşul nostru păros purta înrădăcinată în natura lui şi necesitatea pentru limba greacă; în schimb, el ar fi susţinut că necesitatea spirituală primordială a omului se referă la cunoaşterea metodelor şi rezultatelor ştiinţei.

De la acea dispută celebră, care a avut loc în urmă cu optzeci de ani, între reprezentantul de frunte a ceea ce Huxley denumea „Leviţii culturii" şi reprezentantul de frunte a „ceea ce sărmanul umanist e uneori în stare să considere drept Nabucodonosorii săi", s-a cheltuit foarte multă cerneală pentru dezbaterea temelor ştiinţa contra culturii umaniste, şi ştiinţa şi cultura umanistă. Cele mai recente contri

1 Institutul de tehnologie din Massachusetts.

2 *Matthew Arnold* (1822 – 1888), cunoscut poet şi critic englez, profesor de poetică la Oxford. Şi-a exprimat ideile, despre învăţământ şi cultură în eseuri ca: *Cultura şt Anarhia*, *Şcolile şi Universităţile de pe continent*, *Educaţia populară în Franţa*, etc.

butii la această temă au fost aduse de profesorul Lionel Trilling 1 şi de doctorul Robert Oppenheimer 2. >!

Într-un extrem de judicios eseu publicat în *Commentary* din iunie 1962, profesorul Trilling recapitulează controversa Leavis-Snow şi vorbeşte cu subtilitate şi bun simţ despre relaţiile dintre ştiinţă, literatură, cultură şi spirit. Relatarea doctorului Oppenheimer *„Ştiinţă şi cultură"* a apărut în *Encounter*, numărul din octombrie 1962. Este un eseu serios, dar nu deosebit de original; pentru că enunţă, într-un limbaj mai stufos, ceea ce, mai mult sau mai puţin, enunţa Eddington 3 prin anii treizeci – adică ceea ce ar spune orice fizician inteligent, căruia îi place arta, are o viaţă personală, şi se preocupă de propăşirea umanităţii.

Din nefericire, ca şi în cazul profesorului Trilling, aceste reflecţii asupra ştiinţei şi culturii sunt prea abstracte şi generale pentru a fi edificatoare.

În studiul ce urmează, voi încerca să dezbat şi eu această atât de discutată teză, în termeni mai concreţi decât cei folosiţi de Oppenheimer şi Trilling, de Leavis, Snow şi promotorii victorieni ai marii dispute.

Care este funcţia literaturii, care este psihologia ei, care e natura limbajului literar? Şi în ce măsură diferă această funcţie, psihologie şi acest limbaj de funcţia, psihologia, şi limbajul ştiinţei? Care a fost, în

trecut, raportul dintre literatură şi ştiinţă? Care este raportul actual? Care ar putea fi cel din viitor? Care ar fi atitudinea adecvată – din punct de vedere

1 *Lionel Trilling* (n. 1905), critic şi scriitor american, autor al unor eseuri care îmbină critica literară cu vederile sale psihologice şi sociale.

2 *Robert Oppenheimer* (1904 – 1967), fizician american, unul dintre organizatorii cercetărilor atomice în S.U.A.

3 *Arthur Stanley Eddington* (1882 – 1944), astronom englez, autorul unor studii de cosmologie relativistă şi de teorie a relativităţii.

artistic – a omului de litere din secolul XX faţă de ştiinţa secolului XX?

Acestea sunt întrebările la care voi încerca să răspund.

Toate experienţele noastre sunt strict particulare; doar că unele sunt mai puţin particulare decât altele. Sunt mai puţin particulare în sensul că, în condiţii similare, majoritatea oamenilor normali vor parcurge experienţe similare şi, odată parcurse, le vor interpreta, redându-le prin viu grai sau în scris, aproape în acelaşi fel.

Desigur, nu se poate afirma acelaşi lucru despre experienţele noastre cu caracter foarte personal. Dar, de pildă, experienţele vizuale, auditive şi olfactive ale unui grup de oameni care urmăresc incendiul unei case vor fi, probabil, foarte asemănătoare. Similare vor fi şi experienţele intelectuale ale acelor membri din grup care vor face efortul de a gândi logic la cauzele acelui anume incendiu şi, în lumina cunoştinţelor comune, la cauzele combustiei în general. Cu alte cuvinte, impresiile senzoriale şi procesele gândirii raţionale sunt experienţe nu într-atât de particulare încât să nu poată fi împărtăşite şi de alţii;]

Dar să ne gândim acum la experienţele emoţio-lnale ale celor ce privesc incendiul. Unii dintre cei l ce alcătuiesc grupul pot reacţiona printr-o excitaţiei sexuală, alţii prin plăcere estetică, alţii simt groază! iar alţii compătimire umană sau poate bucurie inu-i mană şi ticăloasă. Evident, experienţele de acest genj sunt radical diferite unele de altele. Din acest punctf de vedere sunt mai particulare decât experienţele senzoriale sau cele intelectuale ale gândirii logice/S

În acest context, ştiinţa poate fi definită drept uiţi instrument de investigare, organizare şi comunicare a celor mai generale dintre experienţele umane. În chip mai puţin sistematic, şi literatura are de-a

face cu asemenea experienţe generale. Totuşi, preocuparea ei cea mai de seamă se îndreaptă spre experienţele particulare ale omului şi spre interacţiunea dintre universul particular al individului senzitiv şi conştient de sine şi universul public al „realităţii obiective", al convenţiilor logice, sociale şi al informaţiei acumulate, accesibilă în mod curent.

Omul de ştiinţă observă şi redă experienţele generale parcurse de el şi de alţii; le conceptualizează în termenii unui limbaj anume, verbal sau matematic, comun membrilor din categoria sa culturală; corelează aceste concepte într-un sistem logic coerent; apoi caută „definiţii operaţionale" ale conceptelor sale în lumea naturii şi încearcă să demonstreze, prin observaţie şi experienţă, că deducţiile sale logice corespund anumitor aspecte ale evenimentelor care au loc „acolo".

În felul său, şi omul de litere e un observator, un organizator şi un comunicator al experienţelor generale trăite de el şi de alţii, care se petrec în lumile naturii, culturii şi limbajului. Privite dintr-un anume unghi, asemenea experienţe constituie materia primă a multor ramuri ale ştiinţei. Şi totodată materia primă a numeroase, poezii, drame, romane şi eseuri. Dar în timp ce omul de ştiinţă face tot ce poate ca să ignore universul revelat de experienţele mai intime ale sale şi ale altora, omul de litere nu se rezumă niciodată la ceea ce este doar general. În ce-l priveşte, realitatea exterioară este raportată în mod constant la lumea interioară a experienţelor intime, logica general împărtăşită se modulează în sentiment pur personal, individualitatea de nestăvilit răzbeşte prin crusta convenţiei culturale. În plus, manierarân care omul de litere îşi tratează subiectul, se deosebeşte total de maniera în care este tratat acelaşi subiect de către omul de ştiinţă. Omul de ştiinţă examinează un număr de cazuri particulare, notează toate similitudinile şi uniformităţile şi, din acestea, abstrage o generalizare, în lumina căreia (după ce a fost confruntată cu faptele observate) toate cazurile analoge pot fi înţelese şi explicate. Preocuparea sa primordială nu se îndreaptă spre caracterul concret al unui fapt unic, ci spre generalizări abstracte, în termenii cărora toate faptele dintr-o categorie dată „capătă sens".

În schimb felul în care abordează omul de litere experienţa – chiar şi experienţa cu caracter general – este cu totul diferit. Experimentele repetabile şi abstragerea unor generalizări utilizabile pe baza experienţei nu-l interesează. Metoda lui constă în

concentrarea asupra unui caz individual, şi pătrunderea atât de intensă a acestuia, încât până la urmă ajunge să privească limpede prin el.

Orice element particular concret, cu caracter public sau personal, este o fereastră deschisă spre universal. *Regele Lear*, *Hamlet*, *Macbeth* – trei drame cumplite legate de trei făpturi omeneşti puternic individualizate, în împrejurări excepţionale. Dar consemnând aceste întâmplări unice şi absolut improbabile, care se petrec simultan în lumea experienţei publice şi a celei personale, Shakespeare a văzut prin ele şi, în mod miraculos, a făcut posibil ca şi noi să vedem, revelându-ne adevărul la toate nivelurile, de la cel scenic la cel cosmic, de la cel politic la cel sentimental şi fiziologic, de la tot ce-i familiar uman până la divinul Denecunoscut.

Ştiinţele fizice au început să se dezvolte în momentul când cercetătorii şi-au mutat atenţia de la însuşirile calitative la cele cantitative, de la experienţa lucrurilor percepute ca un tot, la structura lor interioară; de la fenomenele înfăţişate conştiinţei de către simţuri, la componentele lor invizibile şi intangibile, a căror existenţă poate fi dedusă doar pe calea gândirii analitice. Ştiinţele fizice sunt „nomotetice", *. ele urmăresc să stabilească legi definitorii, şi aceste legi sunt mai utile şi mai edificatoare când se ocupă de relaţiile dintre elementele invizibile şi intangibile aflate dincolo de cele aparente. Elementele invizibile şi intangibile nu pot fi descrise, întrucât nu sunt obiecte ale experienţei imediate; ele sunt cunoscute doar pe calea concluziilor derivate din experienţele imediate la nivelul aparenţelor obişnuite.

Literatura însă nu este „nomotetică", ci „ideogra* fiică", ea nu se ocupă cu regularităţi şi legi definitorii, ci cu descrierea aparenţelor şi a calităţilor distinctive ale obiectelor percepute ca un tot, cu aprecieri, comparaţii şi discriminări, cu intuiţii şi esenţe şi, în sfârşit, cu acea „*Istigkeit*" *1* a lucrurilor, acel Negândit din gândire, acea permanentă obiectualitate ce transcende timpul, într-o infinitate de perisabilităţi şi de prefaceri perpetue.

Lumea pe care o înfăţişează literatura este lumea în care fiinţele omeneşti se nasc, trăiesc şi, în cele din urmă, mor; lumea în care cunosc triumful şi umilinţa, speranţa şi deznădejdea; lumea suferinţelor şi a bucuriilor, a nebuniei şi a bunului simţ, a prostiei, vicleniei şi înţelepciunii, a raţiunii în luptă cu pasiunea, a instinctelor şi

convenţiilor, a limbajului comun şi a senzaţiilor şi sentimentelor incomunicabile; a diferenţierilor înnăscute, a regulilor, rolurilor, ritualurilor solemne sau absurde impuse de cultura predominantă. Fiecare fiinţă omenească e conştientă de această lume plină de diversităţi şi ştie (de cele mai multe ori în chip confuz) în ce raport se găseşte faţă de ea. Ba chiar, prin analogie cu poziţia sa îşi

Esenţă existenţială (germ.).

poate da seama şi de raportul dintre alţi indivizi şi această lume, îşi poate da seama de ceea ce simt alţi indivizi şi de felul în care se vor comporta.

Ca individ particular, omul de ştiinţă locuieşte în lumea multiformă în care trăieşte şi moare şi restul rasei umane. Dar ca fizician de profesie, să zicem, ca fiziolog sau chimist profesionist, el este locuitorul, unui univers radical diferit – şi anume nu al universului aparenţelor date, ci în cel al structurilor intime deduse, nu al lumii care experimentează întâmplări unice şi diversităţi calitative, ci al acelei al regularităţilor cantitative. Cunoaşterea înseamnă putere şi, printr-un aparent paradox, tocmai prin cunoaşterea a ceea ce se petrece în această lume neexpo-rimentată a abstracţiunilor şi deducţiilor, au dobândit oamenii de ştiinţă şi tehnologii puterea lor enormă, şi mereu crescândă, de a controla, orienta şi modifica acea lume a aparenţelor multiforme în care făpturile omeneşti au privilegiul şi blestemul de a trăi.

Fiecare ştiinţă are propriul ei cadru de referinţă. Datele fizicii sunt coordonate după un anumit sistem, datele ornitologiei (o ştiinţă care-i mai curând ideo-grafică decât nomotetică) sunt coordonate după alt sistem, cu totul diferit. Ţelul suprem al ştiinţei luate în totalitatea ei este crearea unui sistem monistic în care – la nivelul simbolurilor şi în termenii compoj nenţilor deduşi ai structurii interioare invizibile şi – intangibile – uriaşa multiplicitate a lumii să fie redusă la ceva asemănător cu unitatea, iar succesi*t* unea nesfârşită a faptelor unice celor mai felurite să fie ordonată şi simplificată într-un sistem unitar raţional. Dacă acest ţel va fi atins vreodată, rămâne de văzut. Între timp, avem de-a face cu ştiinţe variate, fiecare dintre ele având un sistem propriu de coordonare a conceptelor, şi propriile sale criterii de explicare.

Omul de litere, mai ales când ţine să facă literatură, acceptă unicitatea faptelor, acceptă diversitatea şi multiformitatea lumii,

acceptă incomprehensiunea fundamentală, la nivelul său de existenţă brută, neconceptualizată, în sfârşit, acceptă provocarea pe care i-o aruncă unicitatea, multiformitatea şi misterul şi, odată acceptate toate acestea, îşi ia misiunea paradoxală de a reflecta hazardul şi informitatea existenţei individuale în opere de artă de înaltă organizare şi semnificaţie.

În fiecare limbă există un vocabular elementar şi la îndemână pentru exprimarea şi comunicarea celor mai intime experienţe individuale. Orice individ înzestrat cu darul vorbirii poate spune: „Mi-e frică!" sau „Ce frumos!", iar cei care îl aud îşi vor forma o idee rudimentară dar, din punct de vedere practic, destul de vie, despre ceea ce vrea să spună omul respectiv.

Literatura proastă (proastă din punctul de vedere al nivelului experienţei intime, căci privită ca o quasi-ştiinţă şi în raport cu experienţa umană generală poate să fie chiar bună), deci literatura proastă arareori depăşeşte media limbajului cotidian al acestor „*Mi-e frică*!" sau „*Ce frumos*!". În literatura bună – adică bună din punctul de vedere al redării experienţei intime – imprecizia boantă a limbajului convenţional face loc unor forme de expresie mai subtile şi mai pătrunzătoare. Ambiţia literatului este să vorbească despre inefabil, să comunice prin cuvinte ceea ce cuvintele nu au fost făcute să comunice vreodată. Pentru că toate cuvintele sunt. abstracţiuni şi simboluri ale aspectelor proprii unei categorii date de experienţe ce pot fi recunoscute ca similare. Elementele experienţei unice, anormale, dincolo de comun, rămân în afara graniţelor limbajului obişnuit. Şi tocmai aceste elemente ale experienţei umane cele mai personale năzuieşte să le comunice omul de litere. Şi pentru acest scop, limbajul comun este cu totul inadecvat.

De aceea fiecare scriitor trebuie să inventeze sau să împrumute un gen de limbaj ieşit din comun, capabil să exprime, măcar parţial, acele experienţe pe care vocabularul şi sinteza vorbirii obişnuite nu… reuşesc să le comunice. *Donner un sens plus pur aux mots de la* tribu1 – aceasta este misiunea căreia trebuie să-i facă faţă orice scriitor serios; căci experienţele noastre cele mai intime, în toată subtilitatea şi bogăţia lor multiformă, în toată unicitatea lor irepetabilă, nu pot fi recreate la nivelul simbolurilor – şi astfel făcute publice şi comunicabile – decât pe calea unei combinaţii neuzuale de cuvinte purificate. Şi chiar şi aşa, chiar în condiţiile cele mai favorabile, cât de

ingrată e sarcina scriitorului!

Doar cele mai infime fărâme ale gândirii Străbat prin strâmtele coarde-ăle vorbirii. Ce-i important rămâne pe acel tărâm obscur, Al frământării unde nicicând nu prind contur.

Sfinţii din paradis încearcă o beatitudine *che non gustata non's intende* mai2. Şi acelaşi lucru este adevărat şi în ceea ce priveşte extazurile şi suferinţele făpturilor omeneşti aici pe pământ. Atâta timp cât nu le simţi gustul, nu le poţi înţelege. În pofida ** „tuturor condeielor de care fac uz poeţii" – da, şi în pofida tuturor microscoapelor electronice, cyclotronilor şi computerelor – şi restul e tăcere 3, tot restul e mereu tăcere.

1 A da un sens mai pur cuvintelor tribului (fr.), citat din *Le tombeau d'Edgar Poe* de Stéphane Mallarmé reluat de T.S. Eliot în *Patru Quartete*.

2 Pe care atâta timp cât n-o guşti n-o poţi înţelege (it.).

3 Shakespeare – *Hamlet* (V 2 372).

Ca mijloc de expresie literară limbajul obişnuit este inadecvat. Şi tot atât de inadecvat este şi ca mijloc de expresie ştiinţifică. Asemenea oamenilor de litere, şi cei de ştiinţă socotesc necesar să „acorde un sens mai pur cuvintelor tribului". Dar puritatea limbajului ştiinţific nu e aceeaşi cu puritatea limbajului literar. Năzuinţa omului de ştiinţă este să spună câte un singur lucru de fiecare dată, şi să-l spună fără ambiguităţi, în modul cel mai clar cu putinţă. Pentru a-şi atinge acest scop, el simplifică şi jargonizează. Cu alte cuvinte, recurge la vocabularul şi sintaxa vorbirii obişnuite, folosindu-le astfel încât fiecare frază să fie susceptibilă doar de o singură interpretare; şi când vocabularul şi sintaxa vorbirii obişnuite sunt prea imprecise pentru scopul său, atunci inventează un limbaj tehnic nou, sau un jargon, menit să exprime sensurile limitate de care se preocupă el pe linia profesiunii. Când atinge cea mai desăvârşită puritate, limbajul ştiinţific încetează de a mai fi o chestiune de cuvinte şi se transformă în matematică.

Literatul, însă, purifică limbajul tribului într-un mod total diferit. După cum am văzut, scopul omului de ştiinţă este să spună un singur lucru, şi numai unul, de fiecare dată. Ori acesta, categoric, nu este şi scopul omului de litere. Viaţa umană se desfăşoară simultan la mai multe niveluri şi are multiple sensuri. Literatura constituie un mijloc de a reflecta multitudinea aspectelor şi de a exprima variatele

lor semnificaţii. Când scriitorul preia misiunea de a acorda un sens mai pur cuvintelor tribului său, o face cu scopul precis de a crea o limbă capabilă să comunice nu înţelesul unic al unei anumite ştiinţe, ci semnificaţiile multiple ale experienţei umane la nivelurile ei cele mai personale sau cele mai publice. Omul de litere purifică, nu simplificând şi jargonizând, ci adâncind şi lărgind, îmbogăţind cu armonii aluzive, cu supratonuri asociaţioniste şi cu – subtonuri; ale magiei sonore.

Ce e o roză? O narcisă? Un crin? La aceste între – bare se pot da o sumă de răspunsuri în limbajul cel; mai pur al biochimiei, al citologiei şi geneticii. „O formă specială de acid ribonucleic (numit factorul AM) poartă elementul genetic al genelor, care este amplasat în nucleul celulei, transportându-l în citoplasmă înconjurătoare, în care sunt sintetizate multe dintre proteine".

Şi aşa mai departe, cu un lux de amănunte nesfârşit şi fascinant. „O roză este o roză, este o roză" i, este AM ADN, lanţuri polipeptide de acizi aminici…

Şi iată, la un nivel de purificare ştiinţifică simţitor redusă, răspunsurile botanice superficiale, oferite de o enciclopedie la articolele sale *Roză* şi *Narcisă*. „Carpelele rozei sunt ascunse în tubul receptacular din gura căruia sunt proiectate, în general, doarj stigmeie… Printr-o ramificare repetată radială şi ta*n*genţială apar un mare număr de stamine… în împrej*u*rări naturale, rozele nu secretează nectar – atracţia insectelor pentru aceste flori explicându-se; prin culoare, parfum şi abundenţa de polen care le oferă hrana… Extrasele de roza câinelui se prepară. din măceşele coapte ale plantei Rosa Canina. *Aceasta* este folosită la preparate farmaceutice". Cât despre! Narcissus *PseudoNarcissus: „Florile s*ale sunt mari, galbene, parfumate, atârnând uşor în jos, cu o corolă despicată în şase lobi, având în centru un receptacul de nectar în formă de clopot, cu marginile încreţite… Staminele sunt mai scurte decât cupa, antenele prelungi şi convergente; ovarul este globular şi are trei straturi păroase… Bulbii sunt mari şi orbiculari; ca şi florile, bulbii au proprietăţi ernetice".

1 Citat din poezia *Sacred Emily*, de Gertrude St-2 in (1874 – 1946).

Dar interesul primordial al literatului nu se axează pe celule, gene sau componenţi chimici, nici pe orbicularitatea bulbilor sau numărul staminelor, nici măcar pe prepararea produselor farmaceutice sau pe fierturile de ierburi emetice. Interesul scriitorului

se îndreaptă spre trăirile sale personale sau ale altor oameni în faţa florilor şi spre multiplele înţelesuri pe care le găseşte în flori. El e om, şi oamenii îşi câştigă pâinea cu sudoarea frunţii; aşadar se gândeşte la „crinii binecuvântaţi care nu se ostenesc şi nici nu se frământă". Omul e adesea copleşit de prea a. multă gândire, sau plictisit de prea puţină; dar, slavă Domnului, îşi aduce aminte de fulgerarea galbenă a narcisei asupra acelui ochi al minţii care e fericirea solitudinii.

„Poetul nu poate fi decât vesel" 1; dar, vai, florile acelea minunate care „răsar mai curând decât cutează zborul rândunicii, şi taie răsuflarea lui Martie de atâta frumuseţe" 2 – vai, florile acelea cât de evanescente sunt! Poetul plânge văzându-le pierind atât de necruţător; plânge gândind la zborul timpului, la învecinarea morţii, la pieirea celor dragi. *Et rose elle a vescu ce que vivent les roses*. *Uespace d'un matin*. 3

Şi apoi mai e şi idealistul descumpănit care deplânge „la *metempsychose des lys en roses4. u S*au senzualistul dezmăţat care se desfată revăzând „Ia m*ousse oii le bouton de rose b*riile". 5 Ori contemplativul pios, ba mângâiat ba nemângâiat, a cărui inimă închircită, într-o clipă de uscăciune, „se

1 Citat din poemul / *wandered Lonely as a Cloud* (Am rătăcit singuratic precum un nor) de Wordsworth.

2 Citat din *Poveste de iarnă* de Shakespeare (V 3 118).

3 „Şi roză, a trăit cât trăiesc rozele. Răstimpul unei dimineţi". (François de Malherbe – *Consolation a Monsieur du Perier*).

4 Metempsihoză crinilor în roze.

5 Spuma în care străluceşte bobocul de roză.

Îngroapă în pământ, aşa cum pier florile", când îşi pierd petalele, „pentru a ţine tovărăşie rădăci-nii-mumă" – sau, dacă preferaţi celălalt gen de limbaj purificat, pentru a ţine tovărăşie bulbului orbicular. Şi uneori crinii putrezesc atât de fetid, încât simbolul descompus al virginităţii împrăştie „miasme mai otrăvitoare decât buruienile".1

Alteori roza e cea bolnavă, căci viermele invizibil „a descoperit culcuşul fericirii tale-mpurpurate, şi cu iubirea-i tainică viaţa ţi-o abate" 2. Dar alteori, în chip miraculos, când porţile percepţiei au fost curăţite, ne pomenim descoperind un Paradis într-o Floare Sălbatică şi adăpostind Infinitul în căuşul palmei.

Uneori, istovită de timp, floarea soarelui, uriaşă, izbucneşte din întunecata grădină tennysoniană, unde se încovoaie greu asupra

propriului său mormânt, şi reînvie la o viaţă apocaliptică, în aurita Eternitate „unde calea drumeţului se opreşte”.

„Foarte frumos!” comentează botanistul, continuând să ne informeze că genul *Helianthus* cuprinde vreo cincizeci de specii, că-şi are originea în America de Nord, deşi câteva specii au fost găsite şi în Perú şi Chile. „În unele părţi din Anglia, adaugă el, sute de asemenea specii sunt cultivate, în ferme, pentru seminţele lor”.

Nu e necesar să ilustrăm în continuare felul în care oamenii de ştiinţă purifică cuvintele tribului lor. Firește, jargonul variază mult, de la ştiinţă la ştiinţă. Dar principiile care stau la baza jargonizării

1 Shakespeare – Sonetul XCIV.

2 Citat din poemul *The Sick Rose* (Trandafirul bolnav) de William Blake (1757 – 1823).

şi raţiunile care o dictează sunt întotdeauna aceleaşi. După cum aceleaşi sunt şi raţiunile simplificării sistematice precum şi principiile care decretează că, într-o expunere ştiinţifică, fiecare frază va comunica doar câte un singur lucru şi numai unul de fiecare dată.

În operele literare, după cum am văzut, vorbirea curentă este supusă unei purificări total diferite. Ocolind jargonul tehnic, scriitorul ia cuvintele tribului şi, printr-un proces de selecţie şi rearanjare, le transformă într-un alt limbaj mai pur – un limbaj în care e posibil să comunici experienţele personale incomunicabile, să dai grai inefabilului, să exprimi, direct sau prin implicaţii, feluritele însuşiri şi sensuri ale existenţei desfăşurate în multiplele universuri – cosmic şi cultural, interior şi exterior, dat şi simbolic – în care făpturile omeneşti, prin amfibiozitatea lor multiplă, sunt predestinate să trăiască, să se mişte şi să-şi ducă uimitoarea existenţă.

Numeroase, subtile, uneori stranii şi extraordinare sunt căile prin care limbajul tribului a fost purificat astfel încât să poată reda viaţa umană în plenitudinea ei colectivă precum şi în intimitatea ei cea mai personală, în culmile ei estetice, intelectuale şi spirituale, precum şi în profunzimile cele mai obscure ale instinctelor şi fiziologiei.

Să ne gândim la câteva exemple concrete ale acestei purificări lingvistice.

Voi începe la ceea ce se poate numi nivelul mă-croscopic. Să luăm un scriitor care doreşte să exprime sensurile multiple ale existenţei umane în deplinătatea ei. În ce fel trebuie el să construiască o naraţiune, să spunem, sau o dramă, astfel încât să poată comunica

multiplitatea sensurilor vieţii?

Unul din răspunsurile la această întrebare îl constituie *Troilus şi Cressida* a lui Shakespeare. În afara faptului că e o piesă tragică, această dramă extraordinară constituie un vast repertoriu al sensurilor existenţei. Ni se înfăţişează sensul pe care-l are viaţa pentru patetic de inocentul şi romanticul Troilus; sensul ei pentru Hector, eroicul idealist; pentru inteligenţa coaptă, solid practică a lui Ulise; pentru Elena şi Cressida în desfătatele lor universuri de frumuseţe şi sexualitate; pentru cei doi greoi mezomorfi, idiotul Ajax şi ceva mai luminatul dar nu mai puţin odiosul Achile; şi, în sfârşit, sensul vieţii pentru Tersit, omul care nu poate decât să urască, demitizantul universal, acel *memento mori* ambulant, pentru care trupul nu e decât excrement, sifilis şi putrefacţie.

Război şi pace oferă un alt răspuns la întrebarea noastră. Interiorizat şi exteriorizat, personal şi colectiv, datul concret şi elevata abstracţie – toate sensurile existenţei ies la iveală pe măsură ce numeroasele personaje îşi trăiesc vieţile şi îşi mor morţile, şi pe măsură ce însuşi Tolstoi comentează filosofic marile frământări istorice în care sunt angrenate personajele sale.

Posibilitatea mutaţiei de la sensurile obiective ale vieţii la cele subiective este integrată în însăşi structura aproape fiecărui roman bun. Acţiunile unui personaj sunt descrise când dinafară, când dinăuntru, când din perspectiva altora, când din cea a protagonistului însuşi.

Să ne gândim la incomunicabilitatea experienţelor personale. Într-o naraţiune literară, acestea sunt redate prin juxtapunerea a doua introspecţii paralele, sau printr-o introspecţie şi o simultană viziune obiectivă, nelegată de cealaltă şi nesemnificativă.

Să ne gândim, de pildă, la Emma Bovary după scena de dragoste din pădure. „Pretutindeni se înstăpânise tăcerea; copacii păreau să răspândească o aromă dulce. Îşi simţea inima, care începuse să bată din nou; îşi simţea sângele străbătându-i carnea ca un râuleţ de lapte. Pe urmă, în depărtare, dincolo de pădure, de pe celălalt deal, auzi o chemare slabă. tărăgănată. O auzi topindu-se în tăcere, ca o muzică, o auzi cu ultimele pulsaţii ale nervilor ei. Rodolphe, ţinând o ţigară de foi între buze, mânuia de zor briceagul, reparând o curea sau două care se rupseseră”. Trebuie remarcat că această sistematică mutaţie a atenţiei de la o categorie de experienţe la alta esvv o metodă literară destul de

recent inventată. În *Moll Flanders*, de pildă, naraţiunea, deşi se desfăşoară la persoana întâi, este o expunere a unor fapte privite, în majoritatea lor, dinafară: „N-am stat prea mult, dar el s-a ridicat în picioare şi, tăindu-mi respiraţia cu sărutări, m-a trântit din nou pe pat; cum eram amândoi bine înfierbântaţi, a mers mai departe decât îmi îngăduie buna cuviinţă să povestesc, şi în momentele acelea nici eu nu aveam puterea să-l resping, chiar de-ar fi mers încă mai departe". Avem de-a face, în această expunere, cu o inocenţă artistică foarte atrăgătoare.

Cu totul diferită este obiectivitatea calculată, unilaterală, din *Candide*, din care orice experienţă personală este deliberat şi, ca să spunem aşa, flagrant omisă, cu scopul special de a sublinia stupiditatea criminală, absurda şi în acelaşi timp hidoasa ticăloşie a comportamentului omenesc. Iată cum redă Voltaire *auto da* feul prescris de Universitatea din Coimbra, ca o măsură de prevenire a repetării cutremurului din Lisabona:

„*Ils marcherent en procession ainsi vetus, et entendirent un sermon tres pathétique, suivi d'une belle musique en faux-bourdon. Candide jut jesse en cadence pendant qu'on chantait; le Biscayen et les deux hommes qui n avaient pas voulu manger le lard furent brules, et Pangloss jut pendu, quoique* ce *ne soit pas la coutume. Le măme jour la terre trembla de nouveau avec un fracas épouvantable" l.*

De la purificarea limbajului la nivelul anatomiei structurale, să vedem acum purificarea la ceea ce poate fi numit nivelul celular şi molecular al paragrafului, frazei şi propoziţiunii. În general, la acest nivel reuşeşte scriitorul să dea expresie inexprimabilului şi să facă publice cele mai intime experienţe.

Iat-o, de pildă, pe Emily Dickinson scriind în „E primăvara o lumină", despre unul dintre misterioasele apocalipsuri ale Naturii şi despre dezolarea care urmează unei clipe de revelaţie:

Şi-o stranie Culoare vezi, Pe Solitare Câmpuri, Pe care dincolo de ştiinţă o soarbe omul în simţuri.

Iată ceva ce seamănă a revelaţie divină: apoi, abrupt, „fără să prindă formula sunetului, ea trece, şi noi rămânem, cu":

O perdea ce înăuntrul Adânc ni-l afectează, Precum Negoţul dintr-odată o sacră taină profanează.2

1 Merseră îmbrăcaţi aşa în procesiune şi ascultară o predică foarte patetică după care urmă o frumoasă muzică monotonă. Candide

fu bătut la spate în cadenţă în timp ce cântau; biscayanul şi cei doi inşi care nu voiseră să mănânce partea grasă, fură arşi pe rug, iar pe Pangloss îl spânzurară deşi nu era obiceiul. Chiar în ziua aceea pământul s-a cutremurat din nou cu un vuiet înspăimântător.

(Voltaire – *Candide* sau *Optimistul*; trad. de Al. Philippide)

2 Citat din poemul *A Light în Spring* (E primăvara o lumină) de Emily Dickinson (trad. Veronica Porumbacu).

În cazul de faţă, o experienţă intimă a fost redată prin evocarea unora dintre sensurile multiple ale vieţii – profanare şi taină sacră – în lumea acţiunii colective şi a gândirii conceptuale.

Dar există, desigur, numeroase alte căi prin care omul de litere poate vorbi despre inefabil.

E-atâta tăcere, Glasul greierului Pătrunde-n

Stâncă. i în acest *haiku* 2 de Basho este evocată experienţa unei stări unice, în care Plenitudinea Lucrurilor, Substratul Divin, cum l-ar numi Meister Eckhart3, irupe din eternitate în timp. Pentru a comunica acest eveniment indescriptibil, poetul japonez şi-a rafinat rostirea până la limita la care pare gata să se transforme într-un *creux neant musicien* 4 al unei tăceri absolute ca aceea care umple crăpăturile dintre stânci şi, printr-o misterioasă implicaţie (dar cât de neîndoielnică!), atribuie repetării zgomotului unei gâze un soi de absolut, o semnificaţie cosmică.

La alt capăt al lumii, îl găsim pe Andrew Marvell:

Anihilând tot ce-a fost creat

La o gândire verde şi o umbră verde5

1 Citat din *The Narrow Road of Oku* (Drumul strâmt de la Oku) de poetul japonez Matsuo Basho (1644 – 1694).

2 Formă fixă a poeziei antice japoneze; un *haiku* e alcătuit din şaptesprezece silabe.

3 *Johannes Eckhart*, (numit şi Meister Eckhart) (1260 – 1327), teolog german la care credinţa se îmbină cu opoziţia faţă de biserica oficială. După el, mântuirea se dobândeşte nu prin cultul bisericesc ci prin raţiunea şi voinţa omului.

4 Abis plin de muzică (St. Mallarmé).

Citat din poemul *The Garden* (Grădina) de *Andrew Marvell* (1621 – 1678).

Basho ar fi început şi ar fi sfârşit aici. Dar în *Grădina* anihilarea verde în gândirea verde nu-i decât un incident printre altele. Marvell

lucra într-o tradiţie poetică preocupată de un mai larg spectru al sensurilor multiple ale vieţii decât cel pe care şi l-au ales autorii de *haiku*.

La polul opus al expresiei pe calea implicaţiei misterioase, se găseşte expresia directă, prin mijloacele acelui „*moţ juste*". Limbajul tribului poate fi purificat până la expresivitate prin alegerea substantivului exact, adjectivului perfect, verbului celui mai potrivit. De exemplu, ce simţim când ascultăm o muzică bună? Folosindu-se de două substantive şi un adjectiv. Milton ne oferă un răspuns care. În puritatea sa, este în acelaşi timp poetic şi ştiinţific: „o certitudine a fericirii conştiente".

Dar „*le mot juste*" se pretează la o utilizare limitată, în cele mai multe cazuri, intimitatea experienţelor noastre cele mai personale şi multiplicitatea sensurilor vieţii nu pot fi transpuse printr-un corespondent exact şi imediat, printr-un singur *moţ juste*, sau chiar printr-o singură frază sau propoziţiune justă. Iată. ca să ilustrăm acest punct, câteva dintre cuvintele şi expresiile culese de episcopul Rovenius din literatura mistică a timpului său – adică a secolului al XVII-lea:

Transsubstanţialitate incendiară; *uniuni super-esenţiale*; *entuziasme absorbante*; *lichefieri abisale*; *coniricaţiuni deifice*; *asalturi insuportabile*; *penetraţii hiperceleste*; *neruşinare spirituală*; *holocauste meridiane într-o penetrabilitate viscerală şi medulară*-Fiecare dintre aceste bizare locuţiuni (favorita mea este „confricaţiuni deifice") este produsul unui efort greşit orientat, depus de vreun suflet cinstit şi. poate, într-adevăr iluminat, pentru purificarea cuvintelor tribului până la un jargon pseudoştiinţific de *mots justes*, menit să clasifice şi să comunice experienţele mistice. Dar experienţele mistice sunt prea intime şi prea colosale în acelaşi timp pentru a fi redate prin translaţie imediată într-o frază exactă, neechivocă şi desăvârşită.

Dacă trebuie vorbit despre ele, atunci n-o poţi face decât indirect – în termenii unor fraze paradoxale, ca de pildă acea „suliţă care ucide dulce" a lui Crashow 1 sau „*cauterio suave*, *regalada llaga*" 2 a lui San Juan de la Cruz 3, sau amestecând descrierea psihologică cu metafizica şi teologia. Astfel Suso 4 ne povesteşte că misticii încearcă o anumită experienţă imediată şi absolut personală, o experienţă de lumină în care „spiritul se dizolvă, îşi pierde individualitatea, se contopeşte cu unitatea pură şi simplă". Şi când misticul afirmă că-l

iubeşte pe Dumnezeu, în ce fel îl iubeşte? „Ca non-Dumnezeu – spune Meister Eckhart – ca non-Spirit, non-Persoană, non-Imagine, ci în ceea ce este El, o simplă, pură, absolută Unitate, în care ne cufundăm întruna, de la nimic în nimic".

Nu mai puţin colosală decât comuniunea mistică cu Divinitatea şi, cu toate că e împărtăşită, cu nimic mai puţin inexprimabil de intimă, este experienţa, înrudită, a comuniunii sexuale cu un partener

1 *Richard Crashow* (1612? – 1649), cleric şi poet religios englez, autor al unor poeme ce slăvesc extazul mistic.

2 Rană duioasă, vindecare plăcută (sp.).

3 *San Juan de la Cruz* (1549 – 1591), călugăr carmelit şi poet mistic spaniol.

4 *Heinrich Suso* (1295 – 1366), călugăr şi scriitor mistic german.

uman. Pentru scriitor, problema comunicării experienţei sexuale este, într-un fel, mai puţin dificilă decât problema comunicării experienţei mistice. Ce mijloace de expresie va utiliza? Jargon ştiinţific şi abstracţiuni? Perifraze politicoase? Analogii spirituale? Elocvenţă lirico-metafizică? Sau „*le mot juste*"? Sau, în sfârşit, *le gros* mot1, cuvintele obscene? Acestea, îmi amintesc foarte clar, erau întrebările pe care le discutam adesea cu D.H. Lawrence după o primă lectură a manuscrisului *Amantul doamnei Chatterley*. Pentru Lawrence nici nu se punea problema unei abordări ştiinţifice. La fel de neavenite erau şi perifrazele elegante ale literaturii franceze din secolul al XVIII-lea. Stilul extrem de rafinat, aproape algebric, folosit de acei pornografi de salon, care reuşeau să scrie, fără a stârni cea mai mică îmbujorare pe obrazul vreunei doamne, despre micile morţi, despre degete rătăcitoare şi buze hoinare, despre plăceri care bat imperios la fiecare poartă, despre îndrăgostiţi frustraţi care-şi dădeau sufletul pe pragul bisericii, toate acestea i se păreau lui Lawrence categoric obscene. Tot astfel îi apărea şi spiritualizarea sentimentală a „finalităţii reale a iubirii". Sexualitatea sufletească îi repugna la fel de puternic ca şi toate formele de sexualitate cerebrală, de la terminologia ştiinţifică polisilabică până la pornografia galantă şi perifrastică. În ceea ce-l privea pe Lawrence, nu exista decât o singură cale adevărată de a comunica experienţa sexuală adevărată, şi anume o avântată elocinţă lirică, puternic ancorată însă în cuvintele cele mai directe şi explicite. În teorie, aceasta este evident cea mai bună soluţie a problemei. Din nefericire însă, în practică, în acest anume moment istoric şi în această

anume cultură, soluţia prezintă o serie de handicapuri. Cuvintele directe, constituind încă tabuuri.

1 Cuvântul grosolan (fr.).

produc în mintea cititorului efecte disproporţionate faţă de frecvenţa utilizării lor. Scriitorii victorieni „nu discutau niciodată chestiuni de obstetrică atunci când apărea pe lume micuţul nou-născut, şi nu discutau niciodată Krafft-Ebing% în timpul lunii de miere". În consecinţă, cărţile lor erau nerealiste în ceea ce priveşte „critica vieţii". Dar când scriitorii contemporani descriu diversele faze ale ciclului sexual în cuvinte pe care am fost învăţaţi să le socotim ca impublicabile, critica vieţii devine la fel de nerealistă datorită unei strâmbe ostentaţii. Când spunem lucrurile pe şleau, fiecare descriere a unei relaţii sexuale capătă o pondere echivalentă cu raportul la cub al aceleia pe care a intenţionat autorul să i-o dea. Cinci pagini par o sută douăzeci şi cinci, având drept rezultat o răsturnare a echilibrului cărţii, o desfigurare a compoziţiei ei.

Poate, totuşi, perifrazele secolului al XVIII-lea aveau mai multă valoare decât era dispus Lawrence să le acorde.

De la *le gros moţ* şi *le mot juste* vom trece la mijloacele expresiei indirecte, esenţialmente literare, ale metaforei.

Câte sensuri se pot extrage dintr-o frază ca aceasta: „acele sfârcuri lăptoase care, printre zăbrelele ferestrei, irită ochii oamenilor!" Sau: „cele mai puternice jurăminte sunt paie peste focul sângelui!"

Instinctul individual se răzvrăteşte împotriva convenţiilor represive ale societăţii, freneziile dorinţei se răzvrătesc împotriva conştiinţei care, de multe ori, face din noi laşi şi docili – aceste imagini a

1 *Richard von Krafft-Ebing* (1840 – 1902), medic neurolog german, autor al unui tratat de *Psihopatie sexuală*.

paielor peste foc, a sfârcurilor sfredelitoare de dincolo de zăbrele, evocă cu incomparabilă forţă-eternul conflict. Şi, în tot acsst timp, raţionale sau violent pătimaşe, neizbăvite sau mântuite, făpturile omeneşti nu pot uita adevărul omniprezent al perisabilităţii lor şi al timpului care se scurge ireversibil.

În limbajul purificat al literaturii, metaforele carului înaripat, florilor ofilite, coasei şi clepsidrei, comunică numeroasele sensuri ale existenţei într-o lume caducă.

Iată imaginea multiplu expresivă cu care Lamar-tine îşi începe cel mai mare dintre poemele sale

Ainsi toujours pousses vers de nouveaux rivages, Dans la nuit eternelle emportes sans retour, Ne pourrons nous jamais sur Vocean des âges Jeter Vancre un seul jour? 1

Vapoarele cedează locul suveicilor, şi iată-l pe Henry Vaughan 2 comentând condiţia umană:

Omul e suveica fără de odihnă
Ce se răsuceşte-n războiul de ţesut.
I s-a dat mişcarea, dar nici pic de tihnă.

Metafora face necesară o succesiune de postima-gini ramificate. Ce modele ţes suveicile fără de odihnă? Care este calitatea ţesăturii? Iar ţesătorii nu au într-adevăr niciodată o zi de răgaz? Pe calea metaforei, putem sugera un lucru prin mijlocirea altuia şi astfel, indirect, să exprimăm un număr mai

1 Mereu minaţi spre alte ţărmuri / Purtaţi făr' de întoarcere în noaptea veşniciei / Oare nicicând n-om izbuti ca în oceanul vremurilor / Să aruncăm ancora măcar pentru o zi? (Lamartine – *Lacul*).

2 *Henry Vaughan* (1622 – 1695), poet englez, autor de poeme religioase.

mare din multiplele sensuri ale vieţii – subiective şi obiective – decât pot fi exprimate prin vorbirea directă.

Aluziile literare îndeplinesc aceeaşi funcţie:

Ah, mulţi dintre nobili tescuiesc cu bucurie Licori mai dulci decât o Poezie. Berea de malţ ca Milton e mai tare Spre a cânta a Domnului splendoare".

Argument teologic sau prefacere chimică, înaltă filosofie sau pledoarie pentru vitamine, Caliope şi Polihymnia sau inspiraţia „berii dintr-o stacană saxonă, din acelea care-i dezleagă limba lui Grimal-kin?

Cele patru versuri de mai sus ale lui Housman ar putea fi extinse în volume de mărturii ştiinţifice, istorii ale cazurilor medicale, solilocvii metafizice şi dispute etice.

Şi când un poet mai timpuriu vorbeşte despre David cel divin care:

… câtu-i ţinutul cel vestit

Chipul lui Dumnezeu a răspândit2, cât de copios comică ne apare – în contextul domniei lui Charles al II-lea şi al aventurilor sale erotice – această aluzie la Geneză şi la postulatul fundamental al

antropologiei creştine.

De la *Absalom şi Achitophel* vom trece la opera unui mare poet contemporan. Aluzia literară (împreună cu citarea directă şi cu parodia) constituie mij

1 Citat din poemul *A Shropshire Lad* (Un băiat din Shropshire) de Alfred Housman (1859 – 1936).

2 Citat din *Absalom şi Achitophel*, poem satiric publicat de Dryden în 1681, în care, într-o formă alegorică, înfăţişează luptele interne pentru succesiunea la tron. Personajul David îl înfăţişează pe regele Charles al II-lea.

loacele de expresie a multiplelor sensuri ale vieţii pentru domnul T.S. Eliot, în opera sa *The waste* Land1.

Receptivitatea egală şi contradictorie de care dă dovadă făptura omenească la sordid şi la sublim, la cel mai subtil rafinament al sensibilităţii şi la vulgaritatea cea mai respingătoare, la o inteligenţă aproape fără margini şi la o prostie aproape fără limită, este redată de domnul Eliot prin alternarea observaţiilor generate de secolul XX cu aluzii ta, citate din, sau parodii ale literaturilor clasice, medievale şi moderne.

Oamenii de litere folosesc numeroase alte metode în strădania lor constantă de a purifica limbajul şi, purificându-l, de a îmbogăţi cuvintele tribului – metode care, întrucât afectează acea zonă obscură dintre conştient şi fiziologie, au fost adeseori calificate drept „magice". Există, de pildă, o magie a unei sintaxe neobişnuit de frumoase şi a construcţiei frazei; o magie a numelor proprii şi a cuvintelor care, dintr-o raţiune ascunsă, par să aibă o importanţă intrinsecă; o magie a ritmurilor bine ordonate, a combinaţiilor armonioase de consoane şi vocale. Ne referim la minunate comori de sintaxă ca de pildă: „A nu mă cunoaşte pe mine te face necunoscut pe tine" 2 sau „*Tel qu'en Lui meme enjin l'éternité le change*" 3.

La cealaltă extremă a creatorilor de fraze, ne amintim de eficienţa parcă vrăjită a unor simplităţi

1 *Ţară pustie* – publicată în 1922.

2 Citat din *Paradisul pierdut* de John Milton (v. 830).

3 Astfel că, în cele din urmă, Eternitatea îl preface în el însuşi. (Citat din poezia *Le Tombe*. *au d'Edgar Poe*, de Stéphane Mallarmé).

juxtapuse ca de pildă: „Acoperă-i faţa: mă orbeşte: a murit atât de tânără", sau „Am înaintat, ea a fugit, şi ziua m-a readus în noapte",

sau „Prinţesa Volupina a sosit; eram împreună, şi el a căzut".

Cei mai mari maeştri ai magiei sintactice sunt Milton şi Mallarmé. Din punct de vedere poetic, *Paradisul pierdut* este *Sintaxa redobândită* – redobândită şi total refăcută.

Rature ta vague littérature i povăţuia Mallarmé. Şterge toate cuvintele cu referire prea specifică la realitatea brută, şi concentrează-te asupra cuvintelor în sine şi asupra relaţiilor dintre ele în frază şi propoziţiune. Punând în practică ceea ce a predicat, Mallarmé a creat în sonete un repertoriu de minuni sintactice, fără pereche în literatura modernă.

În anumite contexte, cuvintele şi numele cu semnificaţie intrinsecă sunt extrem de „juste; dar justeţea lor se deosebeşte de justeţea ce caracterizează *le mot juste*. *Le mot juste* are o semnificaţie directă şi aproape ştiinţifică; cuvântul sau numele cu semnificaţie intrinsecă e plin de sens pentru că sună frumos sau pentru că, dintr-un motiv sau altul, poartă o referire la tărâmurile experienţei dincolo de ea însăşi.

Astfel, Flaubert găsea că, *La jille de Minos et de Pasiphae* constituie „cel mai frumos vers din literatura franceză, o frază de o frumuseţe sublimă şi eternă", aceasta, probabil, din cauza muzicalităţii numelor şi, fără îndoială, datorită ramificatelor implicaţii mitologice.

1 Şterge literatura ta neclară, (fr.).

De la Homer la Milton, fiecare epopee bubuie de nume reverberante. Peor şi Baalim1; Argob2 şi Basna; Abbana şi Pharphar3, râuri strălucitoare. Prin alte părţi, în tonalităţi mai uşoare, întâlnim asemenea încântări ca: „a traversa feciorelnica Tamisă la Bablock Hithe4" sau „Aminta5 şi a sa Chloris dorm acuma sub un sicomor" („Sicomor" e un cuvânt cu semnificaţie intrinsecă ce potenţează scena de idilică iubire dintre Chloris şi al ei păstor).

La un nivel mai înalt de semnificaţie intrinseca vom afla asemenea minuni shakespeareene ca „muzică defunctivă", „unic arbore arăbesc", „multitudinale mări în culori carnale". Şi ce să mai spunem de „elefanţii andosaţi cu turnuri" ai lui Milton? Ce să mai spunem de „Panope 6 cea netedă" şi „motorul cu două braţe din uşă!" Iată trei strofe din „Naşterea Domnului" de Christopher Smart7, în care au fost combinate magii de sonorităţi armonizate şi nume proprii cu semnificaţie intrinsecă:

Unde e acel străin atât de minunat, Voi, ai Solymei feciori

mi-arătaţi!

Spre Ieslea lui voiesc a fi-ndrumat către Mântuitor rog mă purtaţi!

1 Peor – munte în Iordania, unde regele Balak al moabiţilor l-a dus pe Profetul Balaam, pentru a-i afurisi pe israeliţi.

2 Argob – ţinut din Bashan, la est de Marea Galileei.

3 Râuri din Damasc, despre care se spune în Biblie că sunt mai bune decât toate apele Israelului.

4 Citat din poemul *The scholar Gypsy* (Ţiganul cărturar) de Matthew Arnold.

5 *Thomas Watson* (1557 – 1592), clasicist englez, a publicat o serie de versiuni latine ale epopeii *Aminta* de Torquato Tasso, traduse apoi în engleză de Abraham Fraunce. În pastorala lui Spenser, *Colin Clouts*, *come home again*, T. Watson apare ca personajul Aminta.

6 Zeitate a mării în mitologia greacă.

7 *Christopher Smart* (1722 – 1771), poet englez, autorul, printre altele, al unor frumoase parafraze a Psalmilor şi al unui *Cântec lui David*. A sfârşit alienat mintal.

Boreas nu mai vântuieşte

Pe maluri pustiite, Stejarii nu-i mai strânge-n cleşte De hoarde învârtejite.

Grauri şi mierle în cântec slăvesc:

Mântuitorul ni s-a arătat! Şi muguri timpurii în albe flori ţâşnesc

Pe spinul Mozaic binecuvântat.

Acest poem al Nativităţii a fost scris într-unul din acele fericite intervale când Smart nu era nici prea nebun, dar nici cu mintea prea controlată. Excesul de control îi inhiba geniul, iar crizele de nebunie aveau asemenea rezultate:

„Bucură-se Iehuda cu Onocrotalus, ale cărui răgete pe Domnul îl slăvesc, căci cântă cea mai bună muzică ce-o poate el cânta.

Căci eu pe Domnul binecuvântez c-am răsărit din aceeaşi sământă ca Iehuda, Mucius Scaevola şi colonelul Draper".

În răstimpurile crizelor de nebunie au existat (din fericire pentru noi) perioade de exaltare predemenţială în timpul cărora, spărgând zidurile de temniţă ale culturii secolului al optsprezecelea, Smart a dat frâu liber minunatelor sale daruri poetice, păstrând totodată un control intelectual asupra a ceea ce scria.

Sunet, sintaxă, aluzie – în „Naşterea Domnului" şi în „Cântec lui

David" Smart s-a revelat ca un maestru al acestor magii purificatoare. Şi la toate acestea a adăugat o ultimă magie – magia a ceea ce se poate numi descătuşarea verbală.

O oarecare doză de descătuşare verbală e caracteristică pentru poezia bună. Există poeţi buni, vag eliberaţi, şi există poeţi buni care uneori sunt extrem de descătuşaţi.

Nu ne impresionează – Doamne, eu tare-aş fi dorit
Să fiu păgânul prins de vreun crez uitat;
Şi-atunci, aşa cum zac pe-acest plai însorit
Aş fi avut viziuni ce m-ar fi încântat;
Pe Proteu să-l văd din mare răsărind
Şi pe bătrânul Triton din cornu-i hăulind1.

Asta e ceva bun, dar numai moderat descătuşat. Şi acum, iată strofa finală din *Byzantium* al lui Yeats:

Răşchiraţi pe clisă şi sânge de delfin Spirit după spirit! Fierarii frâng valul hain, Fierarii cei de aur ce ţin de împărat Marmuri din pardoseala pornită pe jucat Sparg furii cumplite de complexitate Imagini care cresc şi-aâte imagini zămislesc, Acele mări de gonguri asurzite şi de delfini sfâşiate.

În aceste versuri, descătuşarea verbală capătă frâu, liber. Yeats purifică cuvintele tribului rupându-le, lanţurile tradiţionale de sensuri de dicţionar şi de ordine sintactică şi logică. Despre acest limbaj particular al lui a scris cândva:

Eu, pe cale-a fi al nebuniei rob.

Din cauza unei aripi verzi, am adunat grâne mumificate Din nebunesc abstract întunecat; le-am măcinat după aceea bob cu bob

1 Citat din poemul *The World is Too Mtich Wilh Us*, (Lumea e prea mult cu noi) de Wordsworth.

Şi-apoi le-am copt pe îndelete în cuptor, dar iată

Aduc acum şi-un vin înmiresmat dintr-un butoi găsit în locul unde şapte beţivani din Efes atât de-adânc au adormit, încât nu au aflat când Alexandru Maccdon s-a prăbuşit.

Butoiul este desigur subconştientul poetului – împins la suprafaţă de forţa descătuşării verbale şi, la rândul său, eliberând limbajul de formulele convenţionale, prefăcându-l într-o beţie de cuvinte, sălbatică, nesăbuită.

Un soi de teorie a descătuşării verbale a fost formulată de Rimbaud în celebra sa scrisoare către Paul Demeny.

Definiţiile din dicţionare, regulile fixe ale sintaxei, proclama el, sunt bune numai pentru morţi, pentru fosile, într-un cuvânt, pentru academicieni. „Fiecare cuvânt e o idee în sine" – prin aceasta presupun că voia să spună că, odată izolat de celelalte cuvinte în relaţie cu care sugerează sensul obişnuit, acceptat, cuvântul capătă o nouă problematică, o semnificaţie misterios magică. Devine mai mult decât o idee; devine o *idee fixe*, o enigmă obsedantă. Aşa cum a descoperit Tennyson, este posibil să te desprinzi de propria-ţi identitate pur şi simplu repetând întruna silabele propriului tău: nume. Ceva similar se întâmplă şi când izolezi un cuvânt, te concentrezi asupra lui, meditezi asupră-i, îl tratezi nu ca pe un element operaţional într-o frază familiară, ci ca pe un lucru-în-sine, un tipar autonom de sunete şi semnificaţii. Din asemenea cuvinte-idee se va făuri viitorul limbaj universal al poeziei – un limbaj „care sintetizează totul, parfumuri, sunete, culori, lucruri gândite care se agaţă de gândire şi trag de ea". Poetul trebuie să se exerseze să devină un vizionar, şi funcţia poetului vizionar este aceea de „a determina doza exactă de necunoscut care se manifestă, pe răstimpul vieţii sale, în sufletul universal".

Descătuşarea verbală deschide ferestre nebănuite către necunoscut. Folosind cuvinte-idei, eliberate cu nepăsare de convenţii, poetul poate să exprime, poate să evoce, poate chiar să creeze potenţialuri de experienţă până atunci nerecunoscute sau poate chiar nonexistente, poate să descopere aspecte ale misterului esenţial al existenţei, care altminteri n-ar ieşi niciodată la iveală din acea

… multitudinală genune în care taina se simte de minune, Iar înţelepciunea îşi ascunde dibăcia.

Descătuşarea verbală definitivă şi totală a fost susţinută de părinţii întemeietori ai dadaismului. Într-un eseu publicat în 1920, André Gide a rezumat cu luciditate filosofia dadaistă. „Fiecare formă a devenit o formulă ce distilează un plictis de negrăit. Orice sintaxă obişnuită este dezgustător de insipidă. Cea mai bună atitudine în faţa artei trecutului şi a capodoperelor împlinite este aceea de a nu încerca să le imiţi. Perfect este ceea ce nu necesită o recreare… Edificiul limbajului nostru este de pe acum prea subminat pentru ca să mai putem recomanda gândirii să se refugieze în el. Şi înainte de a-l reconstrui, e esenţial să dărâmăm ceea ce încă, pare solid, ceea ce, aparent, încă stă în picioare! Cuvintele pe care artificiile logicii încă le mai adunăj laolaltă trebuie să fie separate, izolate… Fiecare insulă

verbală de pe pagină trebuie să prezinte contururi bine definite. Va fi plasată aici (sau tot atât de bine dincolo), asemenea unui ton pur; şi la mici} depărtare vor vibra alte tonuri pure, dar fără nic o interrelaţie, astfel încât să nu poată genera nici asociaţie de gândire. În felul acesta cuvântul va fi eliberat cel puţin de toate semnificaţiile sale precedente, şi de tot ceea ce evoca în trecut".

Inutil să mai spunem că dadaiştilor le-a fost imposibil din punct de vedere psihologic şi chiar fiziologic să pună în practică ceea ce au propovăduit. Oricât s-ar fi sucit şi învârtit, un fir de sens, de logică, de sintaxă, de coerenţă asociaţională tot răzbătea în poezia lor. Prin simplul fapt că erau animale biologice predestinate să lupte pentru supravieţuire, prin simplul fapt că erau fiinţe omeneşti care trăiau într-un anumit loc şi într-un anumit moment istoric, au fost nevoiţi să fie mai consistenţi în gândire şi în simţire, mai gramaticali şi chiar mai raţionali decât s-ar fi cuvenit, conform principiilor lor.

Ca mişcare literară, dadaismul a eşuat. Dar chiar şi prin acest eşec a adus un serviciu poeziei şi criticii, pentru că a împins noţiunea descătuşării verbale către concluzia ei logică, sau mai curând ilogică.

Pentru omul de ştiinţă, acurateţa verbală se numără printre cele mai înalte virtuţi. Cuvintele folosite de el trebuie să se afle într-o relaţie imediată, denotând o clasificare de date şi o consecuţie de idei. Regulile jocului ştiinţific îi interzic să comunice mai mult de un singur lucru de fiecare dată, să acorde mai mult de o singură semnificaţie unui cuvânt dat, să depăşească hotarele discursiunii logice, sau să vorbească despre trăirile sale personale în legătură cu munca lui în domeniile observaţiei publice şi raţiunii publice.

Poeţii şi, în general, oamenii de litere, au voie, ba chiar sunt obligaţi de regulile jocului *lor*, să facă tot ceea ce li se interzice oamenilor de ştiinţă. Evident, există împrejurări când li se impune şi lor prudenţa verbală; dar există şi împrejurări în care imprudenţa verbală, dusă, la nevoie, până la paroxismul celei mai extravagante nesocotinţe, devine o datorie artistică, un fel de imperativ categoric.

A Capacitatea de a încerca impresii poetice e comună. Capacitatea de a da expresie poetică impresiilor poetice e foarte rară.

Mulţi dintre noi pot simţi într-un fel keatsian, dar aproape niciunul dintre noi nu poate scrie într-un fel keatsian. Un poem, sau orice operă literară în general, este, printre altele, un instrument menit să suscite în cititor impresii de aceeaşi natură cu acelea care au servit

drept materie primă pentru produsul finit. Se poate chiar întâmpla ca impresiile stârnite în mintea cititorului să aibă un grad mai înalt de poezie decât cele de la care a pornit autorul. La treapta sa cea mai magică, limbajul purificat al literaturii poate evoca experienţe comparabile cu apocalipsele premistice sau mistice ale receptivităţii pure, la nivelul non-verbal. Negânditul care există în gândire, acea *Istigkeit*, acea esenţială existenţialitate a lumii pot fi deopotrivă descoperite în trăirile noastre la lectura unui poem despre o floare răsărită în crăpătura unui zid, ca şi în trăirile noastre (dacă porţile percepţiei au fost curăţate) la vederea florii însăşi.

Cu asemenea fragmente de artă apocaliptică putem, aşa cum spune domnul Eliot „să ne proptim ruinele" sau (conform formulării lui Matthew Arnold) „să găsim un reazim pentru spiritul nostru în aceste zile de restriște". Proptitul şi reazimul acesta vor fi aproape tot atât de eficiente, sau pentru unii chiar la fel de eficiente, ca şi sprijinul pe care-l oferă privelişte a albinelor galbene în floarea de iederă sau ca o explozie de narcise aurii.

Schimbaţi ordinea cuvintelor într-o operă literară şi, pe dată, întreaga-i calitate apocaliptică, întreaga-i capacitate misterioasă de a rezema spirite şi de a propti ruine se volatilizează.

Schimbaţi ordinea cuvintelor într-o comunicare ştiinţifică şi, atâta timp cât îşi păstrează claritatea, nu se produce nicio alterare.

Limbajul purificat al ştiinţei este instrumental, adică o metodă de a face înţelese anumite experienţe publice prin integrarea lor într-un cadru de referinţă existent, sau într-un cadru de referinţă nou care-şi poate face loc printre cele existente.

Limbajul purificat al literaturii nu este un mijloc pentru atingerea unui scop; ci este un scop în sine, un lucru de semnificaţie şi frumuseţe intrinsecă, un obiect magic, înzestrat, asemenea acelei *Tischlein 1* a lui Grimm sau lămpii lui Aladin, cu puteri misterioase.

Expunerea ştiinţifică, având o valoare instrumentală, poate fi reorganizată şi reformulată în zeci de feluri, fiecare dintre ele fiind perfect satisfăcător. Şi când noile descoperiri o fac să devină perimată, expunerea va lua drumul tuturor scrierilor ştiinţifice mai vechi şi va fi dată uitării.

Soarta unei opere literare este însă cu totul alta. Arta bună supravieţuieşte. Chaucer nu s-a perimat prin apariţia lui Shakespeare. Frumuseţea şi semnificaţia intrinsecă dăinuie; pe când informarea

instrumentală şi explicaţiile instrumentale, integrate într-un cadru ştiinţific de referinţă, sunt perisabile. Totuşi, suma şi succesiunea acestor producţii perisabile constituie un monument mai trainic decât bronzul – un monument dinamic, o Mare Piramidă în mişcare perpetuă, care creşte necontenit. Această formidabilă structură reprezintă totalitatea evoluţiei ştiinţei şi tehnologiei.

Şi să nu uităm că „o inimă care veghează şi primeşte" – veghează Natura, veghează Arta, şi primeşte cu recunoştinţă orice gratificaţii de viziune

1 Măsuţă (germ). Este vorba de măsuţa fermecată, din basmul fraţilor Grimm, care se aşternea singură.

Interioară îi pot acestea acorda şi orice soi de reazim îi pot oferi – o astfel de inimă ar sfârşi jalnic dacă n-ar fi asociată cu un creier care converteşte trăirea nudă în concepte logice corelate, şi cu mâini care, ghidate de aceste concepte, fac noi experienţe şi practică meşteşuguri familiare. Omul nu poate trăi numai cu receptivitate contemplativă şi creaţie artistică. Aşa cum simte nevoia cuvintelor desprinse de pe buzele Divinităţii, are nevoie şi de ştiinţă şi tehnologie.

General şi particular. Obiectiv şi subiectiv. Lumea conceptuală şi abisul multitudinal al experienţei imediate. Puritatea simplificată, jargonizată, a expunerii ştiinţifice şi puritatea magică, plină de sensuri multiple, a literaturii.

În această a doua jumătate a secolului al douăzecilea cum ar putea fi înfăţişată dihotomia celor „Două Culturi" ale lui Snow?

E limpede ce relaţie anume *nu* trebuie să existe între ele. De pildă, nu trebuie să existe o relaţie de tipul celei descrise de Darwin în autobiografia sa. În tinereţe, lui Darwin îi plăcuse poezia lui Milton şi a lui Wordsworth; dar în jurul vârstei de treizeci de ani, a fost afectat de „o curioasă şi lamentabilă pierdere a înaltului simţ estetic". Milton şi Wordsworth îi păreau acum insuportabil de stupizi şi. când a încercat să recitească Shakespeare, a simţit o plictiseală atât de intensă, încât pur şi simplu s-a îmbolnăvit fizic.

Unii poeţi au fost la fel de extremişti în unilateralitatea lor literară, ca şi Darwin în imperioasa lui pasiune pentru faptele selectate şi simplităţile purificate ale expunerii ştiinţifice.

De pildă, Blake nu putea ierta oamenilor de ştiinţă faptul că analizaseră misterul divin al experienţei imediate, descompunându-l în elementele sale fizice şi măsurabile – „atomii lui Democrit" şi

„particulele de lumină ale lui Newton”.

Animat de acelaşi spirit antiştiinţific, Keats a ridicat paharul pentru pieirea omului care a explicat ştiinţific curcubeul, răpindu-i astfel poezia.

Dar poţi fi om de ştiinţă activ fără a-ţi sacrifica dragostea sau înţelegerea pentru literatură. Contemporanul mai tânăr şi apărătorul lui Darwin, T.H. Huxley, a lăsat scris că: „Nu am întâlnit încă vreo ramură a cunoaşterii omeneşti care să mi se pară neinteresantă – care să nu mă fi atras să o urmez cât de departe mi-ar fi fost cu putinţă; şi am datoria să pătrund toate acele forme de artă pe care nu am fost încă în stare să le gust aşa cum, bănuiesc, le poate gusta omul”. Dar şi din cealaltă parte a zidului spiritual care separă cele „Două Culturi”, răzbeşte glasul lui William Wordsworth. Ca şi Keats, Wordsworth era pătimaş îndrăgostit de curcubeu („Tresaltă inima în mine când zăresc un curcubeu pe cer” *); ca şi Blake, Wordsworth preţuia fantezia, zvâcnirile pădurilor în primăvară, şi „înţeleaptă pasivitate” a intuiţiei, mai mult decât orice „râvnă analitică” şi decât „viziunea unilaterală” asupra lumii proprii omului de ştiinţă. Dar asta nu l-a împiedicat să-l admire pe Sir Isaac Newton, a cărui statuie („cu chipu-i prismatic şi tăcut”) era, pentru tânărul poet:

Emblema-n marmură a unui spirit Călătorind mereu pe-oceane de stranie gândire şi veşnic singuratic – 1 Citat din poemul *My Heart Leaps Up When I Beholă* (Tresaltă inima în mine când zăresc).

2 Citat din poemul *The Prelude* (Preludiul), de Wordsworth.

Singuratic. În pofida preocupărilor sale pentru acele experienţe mai puţin particulare, care, în linii mari, sunt aceleaşi pentru orice făptură omenească, omul de ştiinţă este, în ochii lui Wordsworth, o figură esenţialmente solitară, autocondamnat să se exileze de omenirea obişnuită. Adevărul pe care-l caută el nu este acel adevăr intim, adevărul afectiv al vieţii noastre subiective. Este un adevăr exterior, organizat într-un sistem de explicaţii raţionale, deduse printr-un proces de abstracţie şi emitere de ipoteze. Omul de ştiinţă este radical deosebit de poetul care „cântând un cântec în care i se alătură toate fiinţele omeneşti, se bucură de prezenţa adevărului ca de un prieten vizibil şi un tovarăş ce revine des”. Poetul, continuă Wordsworth, „este stânca ce apără natura umană; un susţinător şi un păzitor, ce poartă pretutindeni cu sine prietenia şi iubirea. În ciuda deosebirilor de sol şi climă, de limbă şi moravuri, de legi şi obiceiuri; în

ciuda lucrurilor care s-au şters din minte în tăcere şi a acelora distruse cu violenţă, Poetul încheagă, prin pasiune şi cunoaştere, vastul imperiu al societăţii omeneşti, răspândit pretutindeni pe pământ şi peste toate timpurile… Poezia este cea dintâi şi cea din urmă din tot ce-i cunoaştere; e la fel de nemuritoare ca şi simţirea omului… Dacă strădaniile oamenilor de ştiinţă vor crea vreodată o revoluţie materială, directă sau indirectă, în condiţia noastră umană şi în impresiile pe care le receptăm în mod obişnuit, Poetul nu va dormi atunci mai mult decât doarme acum; va fi gata să urmeze paşii omului de ştiinţă, nu numai în acele rezultate generale şi indirecte, ci îi va sta alături, infuzând simţire în centrul obiectelor de care se ocupă însăşi ştiinţa. Cele mai avansate descoperiri ale Chimistului, Botanistului sau Mineralogului vor putea forma obiecte ale artei Poetului, tot atât de potrivite ca şi oricare dintre cele care o inspiră azi, atunci când va sosi timpul ca toate aceste lucruri să ne fie familiare, şi când relaţiile dintre acestea şi discipolii respectivelor ştiinţe vor fi pentru noi la fel de manifest şi concret materiale ca şi făpturile care suferă sau se bucură. Dacă va sosi vreodată timpul când ceea ce numim acum ştiinţă va fi atât de familiar oamenilor încât să fie gata să îmbrace o formă de carne şi de sânge, Poetul îşi va împrumuta spiritul divin spre a sluji acestei transfigurări, şi va întâmpina cu bucurie Făptura astfel rezultată, primind-o ca pe o scumpă şi reală locatară a casei omului".

„*Dacă* va sosi vreodată timpul…" în acest „dacă" rezidă întreaga problemă. Dacă *noi* cu toţii am fi la fel de interesaţi de genetica viermilor de pământ, să spunem, sau de ipotezele atomice, pe cât suntem de interesaţi de prieteniile noastre, de artritele noastre sau de viaţa noastră sexuală, atun*ci, de* bună seamă, ar exista o singură cultură şi nu două. Poeţii ar scrie versuri despre acizii nucleici la fel de înflăcărate ca şi cele despre sfielnicele iubite, vor scrie despre mecanica cuantelor ca şi despre moartea copiilor, iar cercetătorii ştiinţifici ar găsi că e plăcut, ba chiar util, să citească asemenea versuri. Dar ipotezele fizicii atomice ca şi datele geneticii şi ale biochimiei par importante numai pentru o minoritate. Majoritatea oamenilor sunt prea puţin interesaţi de ştiinţă ca mijloc de observaţie obiectivă şi încă şi mai puţini sunt interesaţi de ştiinţă ca un sistem raţional de concepte explicative. Şi chiar în domeniul ştiinţei aplicate, al ştiinţei întrupate în tehnologie, preocupările se rezumă doar la ceea ce-i afectează personal. „Dacă strădaniile oamenilor de ştiinţă vor crea

vreodată o revoluţie materială…” Chiar şi pe vremea lui Wordsworth aceste strădanii începuseră să creeze o considerabilă revoluţie materială. Astăzi revoluţia e cronică şi galopantă. O revoluţie materială nu e niciodată numai materială. Ea zămisleşte revoluţii paralele în numeroase alte domenii – revoluţii sociale, politice, economice, revoluţii în gândirea filosofică şi în cea religioasă, revoluţii în modul de viaţă şi în modul de comportament individual.

Acestea sunt consecinţele tehnologiei în plină evoluţie care preocupă majoritatea fiinţelor omeneşti; acestea şi nu tehnologia în sine, ca o culegere de reţete practice sau ca o aplicare a teoriilor ştiinţifice.

Luaţi ca o categorie, oamenii de litere au reacţionat în faţa ştiinţei şi tehnologiei cam în acelaşi fel ca şi semenii lor mai puţin talentaţi. Nu prea i-a interesat ştiinţa ca o grupare de ipoteze coerent logice, validate operaţional prin experienţă şi observaţie obiectivă. Iar în domeniul ştiinţei aplicate, preocupările lor s-au concentrat îndeosebi asupra consecinţelor sociale şi psihologice ale progresului tehnologic, şi prea puţin asupra teoriilor active sau fundamentale.

În întreg patrimoniul literaturii antice, nu există decât un singur poem care celebrează o maşină menită să cruţe strădania braţelor omeneşti – o piesă scurtă a lui Antipater 1, în Antologia liricii greceşti, despre o moară de apă care a eliberat sclavele de cazna zilnică a măcinatului griului sau orzului.

Iar în timpurile moderne, Diderot este singurul scriitor demn a fi luat în consideraţie care şi-a dat osteneala să se familiarizeze cu tehnologia timpului său şi care şi-a folosit talentul în scopul de a-şi împărtăşi cunoştinţele.

Cei mai mulţi dintre oamenii de litere, când scriu despre tehnologie, o fac în calitate de făpturi ome

1 General macedonean (m. 319 î.e.n.) prieten şi susţinător al lui Alexandru cel Mare.

neşti care se bucură şi suferă, şi nu în calitate de observatori atenţi, interesaţi de logica întrupată de maşinărie. În epoca de aur a locomotivei cu abur, Tennyson părea să creadă că trenurile nu lunecă pe şine ci pe „făgaşuri răsunătoare”. Ruskin era supărat pe locomotive pentru că fabricanţii lor nu le-au deghizat în balauri care scot flăcări pe nări. Victor Hugo a scris cu entuziasm despre vasul *Great Eastern* – dar în termeni de un retorism atât de luxuriant, încât nimeni nu-şi poate

forma o idee cât de cât concretă despre dimensiunile, înfăţişarea şi capacitatea faimosului vapor al lui Brunei. Răspunsurile lirice ale lui Gabriele D'Annunzio la motoarele cu combustie internă ale avioanelor şi la automobilele de curse nu sunt cu nimic mai realiste decât ditirambele lui Victor Hugo la adresa navelor şi a locomotivelor de cale ferată.

Cel puţin în operele lor publicate, aceşti scriitori au manifestat foarte puţin interes pentru teoriile ştiinţifice care stăteau la baza realizărilor tehnologice din vremea lor şi încă şi mai puţin interes pentru metodele prin mijlocirea cărora aceste teorii îşi găseau aplicare în soluţionarea problemelor practice.

E demn de remarcat în acest context, că, până foarte de curând, autorii de utopii au dat dovadă de o abisală lipsă de inventivitate în domeniile ştiinţei pure şi aplicate. O imaginaţie ştiinţifică şi tehnologică vie este un coprodus al unei ştiinţe şi tehnologii în progres rapid. Într-o epocă de ştiinţă primitivă şi de tehnologie rudimentară, chiar şi cele

1 *Kingdom*, *Brunei* (1806 – 1859), inginer şi constructor naval englez; a proiectat în 1838 vasul *Great Eastern*, Primul transatlantic englez.

mai strălucit de originale minţi nu au fost capabile să imagineze o stare de lucruri radical diferită de cea cu care erau familiarizate. Leonardo a proiectat care blindate şi maşini de aer condiţionat; dar nu i-a fost cu putinţă să imagineze alte surse de energie decât cele existente la începutul secolului al şaisprezecelea – adică forţa musculară umană şi animală, forţa vântului şi a căderilor de apă.

„Proiectorii" secolului al şaptesprezecelea vorbeau grandios despre agricultura mecanizată; dar uriaşele lor combine urmau să fie acţionate de mori de vânt – în consecinţă n-ar fi putut niciodată funcţiona.

Din zilele lui Icar şi până în 1783, problema zborului a fost gândită numai în termenii unor aripi artificiale, acţionate de mişcările braţelor şi picioarelor omului. După Montgolfier \ imaginaţia utopică a fost capabilă să închipuie viziunile unor saci cu gaz, cu catarge şi pânze. Câţiva ani mai târziu, dirijabilele imaginare erau prevăzute cu motoare cu aburi şi nişte roţi cu palete aeriene. Prin 1860, elanurile imaginaţiei mai îndrăzneţe a lui Jules Verne s-au datorat unei jumătăţi de veac de progres ştiinţific şi tehnologic accelerat.

În suta de ani care a trecut de când inventatorul literaturii ştiinţifico-fantastice s-a avântat pe calea lui, ştiinţa şi tehnologia au făcut progrese pe care autorul călătoriei *De la pământ la lună* nici în vis nu le-ar fi putut visa.

Înrădăcinate fiind în faptele vieţii contemporane, fanteziile unui autor modern de literatură ştiinţifico-fantastică, chiar de mâna a doua, sunt incomparabil mai bogate, mai îndrăzneţe, mai ciudate decât închipuirile utopice din trecut.

1 *Joseph Michel Montgolfier* (1740 – 1810), inventate împreună cu fratele său, al primului dirijabil.

De la această scurtă excursie în istoria fanteziei ştiinţifice trec la faptele şi teoriile ştiinţifice şi la felul în care aceste fapte şi teorii au influenţat, în perioade isitorice succesive, artiştii literelor, îndeosebi poeţii.

Vechea Grecie avea o îndelungată tradiţie de poezie utilitar-didactică şi ştiinţifico-filozofică.

Opera lui Hesiod *Muncile şi zilele* conţine, printre altele, un scurt tratat metric de agricultură şi păstorit.

Poezia ştiinţifică şi filosofică a fost produsul unei epoci mai târzii decât cea a lui Hesiod. Din nefericire nu ne-au rămas decât unele fragmente din poemul în care Parmenide îşi expune teoriile asupra Unului şi Multiplului, punând în contrast „adevărul" conceptual cu „opiniile" probabile asupra fenomenelor observate. Aceeaşi soartă a avut-o şi splendida operă în care Empedocle prefigura obscur o teorie a particulelor elementare, o teorie a variaţiilor şi combinaţiilor întâmplătoare, care ducea la o concluzie înrudită cu supravieţuirea speciei celei mai adaptate, precum şi o teorie a dependenţei stărilor spirituale de cele fizice, cu ciudatul corolar că etica este, în bună măsură, o chestiune de igienă a vieţii.

Trecând de la literatura greacă la cea latină, găsim două capodopere perfect păstrate: De *Rerum Natura* a lui Lucreţiu şi *Georgicele* lui Vergiliu – prima dintre ele fiind o lucrare ştiinţifică şi filosofică de mare amploare, iar cealaltă o culegere de eseuri versificate, miraculos de poetice, relevând farmecul vieţii la ţară şi tehnicile agricole.

Pe măsură ce ştiinţa a devenit mai sistematică, poezia didactică a cedat locul prozei expozitive. În literatura europeană din ultima vreme, poemul didactic propriu-zis pe teme de ştiinţă pură sau

aplicată a devenit o anomalie şi un anacronism, care atrage doar o categorie specială de poeţi de mâna a doua.

În epoca modernă, *Georgicele* au fost urmate de *Cidrul* lui John Phillips \ de *Lina* lui Dyer2, de *Les Jardins* ale Abatelui Delille3 Şi în locul unei de *Rerum Natura* ne-am pomenit cu oribila *Urania* a lui Tiedge şi cu elegantele absurdităţi ale lui Erasmus Darwin 4.

În secolele din urmă niciun poet de prima mină nu a încercat. măcar să realizeze ce-au realizat Lucreţiu şi Empedocle. Pătrunderea teoriei şi informaţiei ştiinţifice în poezie are un caracter absolut accidental. Dar problema relaţiei juste dintre literatură şi ştiinţă se pune chiar şi atunci când referirile unui poet la faptele şi teoriile ştiinţifice au o natură cu totul întâmplătoare. Să ne gândim, de pildă, la următoarele două strofe, prima din „Rămas bun" de John Donne şi a doua din „Extazul", de acelaşi poet.

Tremurul pământului pe toţi înfricoşează Căci omul ştie ce-i şi ce s-abate. Când alte sfere însă trepidează, Deşi mai mari, îi par nevinovate.

I

1 *John Phillips* (1676 – 1709), poet englez, autor al poemului *Cidrul* care tratează despre cultivarea merelor şi prepararea băuturii respective.

2 *John Dyer* (1699 – 1758), poet velş, autor al unor poeme didactice. Poemul *Lina* tratează despre creşterea oilor şi negoţul cu lână.

3 *Jacques Abate Delille* (1738 – 1813), poet francez, traducător al *Georgicelor* lui Vergiliu şi autor al unor poeme, cu tematică ştiinţifică şi filosofică.

4 *Erasmus Darwin* (1731 – 1802), poet didacticist englez, a versificat sistemul de clasificare al lui Linne.

ti/.

Şi:

Sângele se chinuie să plămădească Spirite având cu sufletul o înrudire, Căci aste degete vor trebui să împletească Acel nod tainic ce face omenirea omenire…

Donne cunoştea bine ştiinţa din vremea lui şi, prin asemenea comparaţii savante, şi-a folosit ingenios cunoştinţele pentru a ilustra experienţele lui personale în legătură cu moartea sau cu actul nupţial. Pentru nişte cititori educaţi în filosofia scolastică, aluziile lui ştiinţifice

trebuie să fi fost strălucit de revelatoare.

Dar universul nostru nu este cel al lui Ptolemeu şi Galenus, ci cel al lui Palomar1 şi Jodrell Bank2 şi al biochimiei. Dacă încă îl mai citim pe Donne, aceasta se datorează faptului că el a acordat un sens mai pur cuvintelor tribului şi că, în aceste cuvinte purificate, a dat, în mod impresionant, expresie unor experienţe personale foarte asemănătoare cu cele ale noastre. Nu-l citim pentru că ne împărtăşeşte cunoştinţe de astronomie precopernicianã şi de fiziologie preharveianã. Trepidaţia sferelor, spiritele animale şi vitale – acestea sunt lucruri care nu ne interesează. De ce ne-ar interesa? Ştim că sferele şi spiritele nu există şi, dacă nu suntem foarte buni cunoscători ai istoriei unor teorii perimate, habar n-avem de ce trepidau sferele şi de ce spiritele plămădite de sânge îşi împleteau tainicul nod.

Dificultăţi similare întâmpină cercetătorul modern al operei lui Dante. De ce continuăm să citim *Divina Comedie*? Pentru că autorul ei a văzut lim

1 Observator ştiinţific, pe muntele Palomar din California, controlat de Institutul de Tehnologie din California şi de Institutul de cercetări Carnegie din Washington.

2 Marele radiotelescop din centrul Angliei.

pe de a simţit cu intensitate şi a fost, într-un mod suprem, aproape miraculos, un purificator de cuvinte. Dar Dante a fost nu numai poet ci şi cărturar, un om de profundă erudiţie, interesat de toate problemele de filosofie şi ştiinţă, aşa cum erau ele puse, discutate şi (după cum credeau infatuaţii scolastici) definitiv soluţionate de metafizicienii şi teologii vremii sale.

Citind *Divina Comedie*, cercetătorul modern e confruntat cu pasaje care, deoarece se referă într-un soi de admirabilă stenografie poetică la fapte şi teorii ale ştiinţei medievale, sunt incomprehensibile. Iată, de pildă, ce poate el înţelege din:

*Îi settentrion del primo cielo che ne occaso mai seppe ne orto ne d'altra nebbia che di colpa velo, e che faceva la ciascuno accorto di suo Dover, come îi piu basso face qual timon gira per venire a porto.*x

Fără ajutorul unui editor şi al unui aparat critic, cititorul din secolul XX nu înţelege şi nu poate înţelege ce a vrut să spună Dante.

În măsura în care se preocupă de experienţele sale personale şi de ale altora, „Poetul, după cum spune Wordsworth, încheagă prin pasiune şi cunoaştere vastul imperiu al societăţii omeneşti, răspândit

pretutindeni pe pământ şi peste toate timpurile".

Dar când poeţii sunt preocupaţi de alt soi de cunoaştere – cunoaşterea faptelor exterioare corelate

1 Când Ursa, zic, din cerul Empireu – ce nu cunoaşte-apus, nici răsărit, nici alt zăbranic, doar păcatul greu, şi care-acolo tuturor vădit le-arată drum, precum a noastră arată corăbiilor cărarean asfinţit.

(Dtime – *Purgatoriul* c. XXX v. 1 – 6 traci. Eta Boeriu.)

Într-un sistem de concepte logic şi coerent – până şi cei mai mari dintre ei nu izbutesc să închege imperiul peste timp. După câteva secole, sau după câteva generaţii, comparaţiile şi ilustrările lor ştiinţifice, odinioară atât de vibrante, atât de febril actuale, şi-au pierdut sensul şi, în cele din urmă, au devenit incomprehensibile. Cu cât referirile la o ştiinţă perimată sunt mai precise, cu atât mai groteşti or să apară ele în ochii cititorului de mai târziu, a cititorului dintr-o epocă mai luminată din punct de vedere ştiinţific. Cosmologia lui Dante e foarte precisă. Tocmai această precizie face ca referirile sale întâmplătoare la ştiinţă să fie atât de obscure, şi investeşte imaginea sa despre univers (acel cosmos îmbâcsit, mult-prea-uman, al Evului Mediu, în care totul în natură nu-i decât o ilustrare a vreunei noţiuni aristotelice sau a vreunei fraze din Biblie) cu acea calitate bizară şi mai curând lipsită de gust a sublimei absurdităţi.

Pentru cititorii dintr-o epocă mai târzie, impreci-ziunile ştiinţifice şi teologice ale lui Shakespeare sunt preferabile exprimărilor mai precise ale lui Dante sau Donne:

… Şezi, Jessica!

Priveşte cum cerească podină

Bătută-e cu mici tipsii de aur… Şi nu e globuleţ, din câte vezi, în zboru-i să nu cânte ca un înger, Din corul heruvimilor cu ochii vii… Atare armonie dăinuieşte şi-n sufletele cele făr' de moarte… Dar noi – atâta timp cât stăm vârâţi în haina atât de tină şi boccie, Noi, n-auzim această armonie!…i

1 Shakespeare – *Neguţătorul din Veneţia* – act. V (trad. de Gala Galaction).

1 54

Sistemul ptolemaic, muzica pitagoreică a sferelor, *De Coelo* a lui Aristotel, angelologia ebraică şi creştină – întregul elaborat aparat al ştiinţei antice şi medievale, filosofia şi teologia – toate acestea sunt luate de bune în versurile de mai sus. Dar, din fericire, Shakespeare se

abţine să intre în amănunte. Nu găsim nimic din trepidaţiile lui Donne, nimic din Ursa Cerului Empireu a lui Dante. Imagistica e precisă la nivelul poetic, nu la cel ştiinţific. Shakespeare se referă doar implicit la teoriile astronomice şi filosofice. Explicit, vorbeşte numai despre doi îndrăgostiţi şi despre reacţiile lor în faţa unei nopţi de vară cu cer înstelat.

De la secolul al şaisprezecelea sărim de-a dreptul la al nouăsprezecelea, şi anume la un elocvent poem de Walt Whitman, în versuri albe, şi la un sonet de Gerard Manley Hopkins 1.

În timp ce-l ascultam pe învăţatul astronom, în timp ce mărturii şi cifre se înşirau-nainte-mi în coloane, în timp ce mi se-nfăţişau hărţi, diagrame, s-adun, să-mpart şi să măsor, în timp ce-l ascultam pe astronomul ce vorbea aplaudat de toţi în aula de conferinţe, Pe negândite m-am simţit sătul şi ostenit, şi ridicându-mă m-am furişat afară şi am hoinărit în mistica răcoare-a nopţii, iar din când în când îmi înălţăm privirile-n tăcere spre bolta înstelată.

Craii, *theurer Freund*, *ist alle Theorie*, *Und gruen des Lebens goldner Bautn*.2

1 *Gerard Manley Hopkins* (1844 – 1894), cleric şi poet religios englez, renumit pentru experimentele sale în prozodie şi pentru intensitatea lirică a limbajului.

2 Cenuşie este, iubite amice, orice teorie, şi-i verde pomul vieţii aurit (Goethe – *Faust*).

Pentru unii oameni, contemplarea teoriilor ştiinţifice înseamnă o trăire la fel de avântată ca şi experienţa de a fi îndrăgostit sau cea de a admira un apus de soare. Whitman nu făcea parte dintre aceştia. În calitatea sa de făptură umană care ştia să se bucure şi să sufere, era indiferent la faptele şi ipotezele astronomiei; prefera tăcerea şi stelele. Pentru un poet, această preferinţă e perfect legitimă. Nu la fel de legitimă mi se pare însă reacţia lui Hopkins în faţa cerului înstelat, în termenii unei astronomii perimate, cu nuanţe animiste:

Priveşte stelele! Priveşte, priveşte sus la ceruri! Priveşte la făpturile de foc ce în văzduh sălăşluiesc, Strălucitoarele cetăţi şi-oraşele de cercuri! *1*

Aceasta, desigur, e formula cea mai nefericită pentru ambele lumi – cea a teoriei şi cea a vieţii, cea a conceptelor şi cea experienţei imediate. În aceste versuri de început ale unui sonet de altfel admirabil, Hopkins – incomparabilul tălmăcitor în cuvinte purificate al

unei sensibilităţi în stare să capteze esenţele, ecourile interioare caracteristice unor întâmplări unice – cade în retorica teoriei ştiinţifice – mai mult, a unei teorii care, la vremea când scrie el, se perimase de cel puţin două sute de ani. Acele „făpturi de foc ce în văzduh sălăşluiesc", acele „strălucitoare cetăţi" şi „oraşe de cercuri" s-ar fi potrivit cu „astronomul învăţat" din secolul al şaisprezecelea, în chip de concepte explicative. Dar sub pana unui poet victorian, chiar a unui poet victorian al cărui filosof preferat era Duns Scotus 2, acestea sunt pur şi simplu inadmisibile.

— Citat din *The Starlight Night* (Noaptea înstelată) de Gerard M. Hopkins.

2 *John Duns Scot* (Scotus) (1265 – 1308), filosof scolastic englez, reprezentant al nominalismului.

Ursa cerului Empireu a lui Dante, trepidaţiile lui Donne şi spiritele plămădite de sânge – asemenea referiri la o ştiinţă perimată constituie obstacole în calea înţelegerii şi simpatiei cititorului modern. Înseamnă oare acest lucru că omul de litere modern trebuie să ia exemplu de la Whitman – adică să plătească tributul pe care literatura îl datorează ştiinţei, asistând la prelegerea astronomului învăţat, doar pentru a reafirma completa autonomie a literaturii, adică furişându-se afară înainte de încheiere şi privind, în deplină tăcere, la stele?

Părerea mea este că omul de litere trebuie să extragă tot ce poate din toate lumile în care, cu voie sau fără voie, e obligat să trăiască – lumea stelelor şi cea a astrofizicii, lumea sălilor de conferinţă înţesate şi cea a tăcerii, lumea teoriei cenuşii, a vieţii verzi şi a poeziei multicolore.

Dar Donne şi Dante ne demonstrează că, în câteva secole sau chiar în câţiva ani, o aluzie la ştiinţă poate deveni incomprehensibilă. Ei şi? Chiar atunci când afirmă că scrie pentru posteritate, omul de litere se adresează, de fapt, unui public contemporan. Pentru moment, publicul poate fi alcătuit doar de el însuşi; dar chiar şi un solilocviu nu se adresează imediat posterităţii. Mai mult, chiar dacă scrii pentru posteritate, există şanse foarte firave ca posteritatea să citească într-adevăr ceea ce ai scris. Şi apoi mai e un factor de care trebuie să ţinem seama. E improbabil că ştiinţa zilelor noastre se va perima atât de total ca ştiinţa din trecut, ale cărei falnice teorii erau clădite pe temelii şubrede şi ale cărei concepte explicative n-au fost niciodată definite şi validate în practică. Între universul lui Dante şi universul

astronomiei moderne e o diferenţă calitativă; dar între universul astronomiei moderne şi cel al astronomiei de peste două-trei secole va fi, după toate probabilităţile, doar o deosebire cantitativă şi de amănunte.

Referirile înaintaşilor noştri la trepidaţii şi la ceruri Empiree au devenit incomprehensibile. Dar referirile *noastre* la nebuloasa extra-galaxică şi la supernove vor avea sens, probabil, şi pentru stră-strănepoţii noştri. Ştiinţa secolului XX este validată în practică şi deci e improbabil să se perimeze tot atât de total ca ştiinţa trecutului. Şi chiar dacă s-ar perima până într-atât încât urmaşii noştri să nu ne poată înţelege aluziile ştiinţifice, ce importanţă are? Oricum urmaşii noştri nu ne vor citi, aşa că ce să ne mai batem capul? De ce să nu ne vedem de treaba noastră – treaba noastră cert importantă şi necesară – anume dărâmarea zidului spiritual dintre cele două culturi.

Înainte de a ne lansa în speculaţii asupra a ceea ce ar trebui făcut, sau ceea ce poate fi făcut de către oamenii de litere într-o epocă ştiinţifică, să ne oprim puţin la ceea ce s-a făcut până acum. Cum au reacţionat poeţii moderni la marile descoperiri ştiinţifice ale secolului nostru, la fantasticele sale invenţii, la vastele-i structuri de concepte logic coerente, pragmatic utile şi, totuşi, extrem de improbabile? în ce măsură a fost influenţat conţinutul poeziei, sau chiar imaginile şi ilustrările ei întâmplătoare, de lucrurile extraordinare care s-au petrecut, pe parcursul ultimelor două sau trei generaţii, în domeniile gândirii ştiinţifice, investigării şi experimentului, invenţiilor şi aplicaţiilor tehnologice?

Acestea sunt chestiunile pe care le-am ridicat, cu mai bine de patruzeci de ani în urmă, într-un eseu asupra problematicii poeziei; şi iată cum am răspuns eu cu mai bine de patruzeci ani în urmă:

„Prozeliţii vor să ne convingă că problematica poeziei contemporane e nouă şi surprinzătoare, că poeţii moderni realizează ceva ce nu s-a mai făcut până acum. «Majoritatea poeţilor reprezentaţi în aceste pagini, scrie domnul Louis Untermeyer1 în a sa *Antologie a poeziei americane moderne*, au găsit material proaspăt şi viguros în lumea realităţii aspre şi cinstite. Ei răspund spiritului vremurilor lor; s-au schimbat nu numai vederile lor, ci însăşi viziunea li s-a lărgit, incluzând lucruri necunoscute poeţilor de ieri. Ei au învăţat să deosebească frumuseţea adevărată de ceea ce-i doar graţios, au învăţat să extragă frumosul din sordid, să descopere minunăţii în locuri uitate,

să scotocească după adevăruri ascunse chiar şi în grotele tenebroase ale subconştientului.»

Traduse în practică, toate acestea vor să spună că poeţii contemporani pot să scrie acum, după cum afirmă domnul Carl Sandburg, despre „uruitul şi bubuitul explozivelor", despre „imigranţii şi salahorii macaronari". Înseamnă, de fapt, că au libertatea să facă ce-a făcut şi Homer – să scrie liber despre faptele imediate ale vieţii de toate zilele. În timp ce Homer scria despre cai şi despre dresorii de cai, contemporanii noştri scriu despre trenuri, automobile, şi despre tot soiul de macaronari şi salahori care ţin în frâu caii-putere. Asta-i tot. S-a subliniat cu prea multă emfază noutatea poeziei noi; noutatea ei nu e decât o simplă reîntoarcere de la rafinamentul ornamental al secolelor optsprezece – nouăsprezece la faptele şi simţămintele vieţii obişnuite. Nu există nimic intrinsec nou sau surprinzător în faptul că în poezie s-au introdus maşinismul şi industrializarea, neastâmpărul muncii şi

1 *Louis Untermeyer* (n. 1885), poet şi prozator american, cunoscut în special pentru antologiile de poezie americană şi engleză pe care le-a alcătuit.

adâncurile psihologiei; toate acestea ne aparţin, ne afectează zi de zi în calitatea noastră de făpturi care se bucură şi suferă; ele fac parte din viaţa noastră în aceeaşi măsură în care regii şi războinicii, caii, carele şi pitoreasca mitologie făceau parte din viaţa lui Homer.

Problematica poeziei noi rămâne aceeaşi ca şi în vechime. Vechile graniţe nu s-au extins. De o reală reînnoire a poeziei s-ar fi putut vorbi dacă s-ar fi elaborat o metodă satisfăcătoare pentru tratarea abstracţiunilor ştiinţifice. Ori nimeni n-a elaborat aşa ceva".

În cei patruzeci de ani care s-au scurs de când au fost scrise aceste rânduri a avut loc vreo schimbare importantă în situaţia poeziei? câţiva scriitori foarte talentaţi au purificat şi îmbogăţit limbajul poeziei engleze şi americane, au creat şi dezvoltat ritmuri noi, noi forme metrice, noi magii sintactice, noi descătuşări fonetice şi verbale. Dar domeniul propriu-zis al poeziei nu a fost simţitor lărgit.

„T. S. Eliot trebuie salutat, scrie domnul Kenneth Allott, pentru că a extins câmpul tematicii susceptibile a fi tratată poetic. Creştinismul, oraşul industrial modern şi fundalul istoriei Europei şi-au găsit loc în poezia sa, aşa cum a observat MacNeice 1, iar spiritul, ironia şi satira sunt arme care-i stau la îndemână".

Dar la fel de bine am putea remarca, fără ajutorul domnului MacNeice, că de foarte multă vreme creştinismul a făcut parte din problematica a numeroase poeme, că despre oraşele industriale moderne nu s-ar fi putut scrie înainte ca acestea să fi existat, şi că istoria Europei a fost copios tratată de Victor Hugo de pildă, şi de Robert Browning. Cât despre spirit, ironie şi satiră – pe acestea cu greu le-am putea considera noutăţi.

1 *Louis MacNeice* (1907 – 1963), poet şi dramaturg irlandez.

Eliot este un mare poet pentru că a purificat cuvintele tribului său pe căi noi, frumoase şi pline de sensuri multiple, şi nu pentru că a extins câmpul problematicii susceptibile a fi tratate poetic; aşa ceva n-a făcut.

Şi acest lucru e adevărat pentru cei mai mulţi dintre urmaşii săi poeţi. Ar fi foarte greu să deduci din operele lor simplul fapt istoric că sunt contemporanii lui Einstein sau Heisenberg, ai computerelor, microscoapelor electronice şi descoperirii bazei moleculare a eredităţii, ai operaţionalismului, ai evoluţiei diamantice şi emergente. Faptele şi teoriile ştiinţifice, filosofia logic-empirică a ştiinţei şi filosofiile mai cuprinzătoare a omului şi naturii, care în chip legitim pot fi extrase din ştiinţă, aceasta fiind legată de experienţa personală într-un anume context social şi istoric – toate acestea nu prea şi-au croit drum în poezia modernă.

Astfel, istoricii literaturii moderne engleze şi americane vorbesc despre anii nouă sute douăzeci ca fiind caracterizaţi de „preocuparea poeziei pentru cultură şi păstrarea tradiţiei" – e vorba de cultura non-ştiinţifică a lui Snow, desigur, şi de tradiţiile iudeo-creştine şi greco-romane asociate cu această cultură.

Poeţii anilor nouă sute treizeci au evidenţiat (în jargonul criticii moderne) o marcată insistenţă pe elementul social.

Dar la fel a procedat şi autorul lui *Piers Plow-man x*, la fel a făcut şi Shelley în *Masca Anarhiei*.

Nu poate fi vorba de o lărgire a domeniului poeziei, ci doar de o reocupare a unui tărâm neglijat.

Anii nouă sute patruzeci marchează mutaţia de la „elementul social" la „revelarea eului", la creştinism şi neoromantism. În anii cincizeci găsim câte puţin din toate – adică din toate, cu excepţia acelui gen de referire ştiinţifică de la care te-ai fi aşteptat să constituie o caracteristică a scrierii poetice într-o epocă de uriaş progres al ştiinţei

pure şi aplicate.

În cei patruzeci de ani care s-au scurs de la primele mele comentarii asupra vechii problematici a noii poezii, s-au scris surprinzător de puţine poeme cu referiri ştiinţifice. Câteva mostre elegante de poezie neometafizică aparţinând lui William Empson1, lirica reflexivă a lui Kenneth Rexroth 2, poemul lui Lyell „Din nou ipoteze" – acestea sunt singurele exemple care-mi vin în minte. Firește, or mai fi existând şi altele – dar sunt sigur că nu prea multe.

Majoritatea poemelor bune care s-au scris din 1921 încoace nu cuprind nici cea mai vagă aluzie la unul dintre cele mai importante aspecte ale contemporaneităţii: progresul rapid al ştiinţei şi tehnologiei.

Unele dintre consecinţele progresului ştiinţei se bucură de atenţia poeţilor numai în măsura în care afectează situaţia socială, economică şi politică individuală; dar ştiinţa ca un corpus de informaţii în continuă dezvoltare, ştiinţa ca un sistem de concepte definite operaţional, sau chiar ştiinţa ca un element necesar în elaborarea unei filosofii viabile a naturii şi a omului, într-un cuvânt ştiinţa ca ştiinţă, nici măcar nu-i menţionată.

Poeţii moderni se preocupă într-un mod şi mai exclusivist decât predecesorii lor de experienţele personale ale lor şi ale altora, aşa cum apar acestea sugerate de natură, de iubire, suferinţă, fericire, de frustrare şi de perspectiva morţii.

1 Una dintre cele mai importante opere ale Evului Mediu englez, atribuită lui *William Langland* (1330? – 1400?).

1 *William Empson* (n. 1906), critic şi poet englez caracterizat de concepţia sa metafizică.

2 *Kenneth Rexroth* (n. 1905), poet şi critic american, promotor al mişcării literare din San Francisco între anii 1940 – 50.

Faptul că poezia celui mai ştiinţific dintre secole este, în general, mai puţin preocupată de ştiinţă decât poezia unor epoci în care ştiinţa era, relativ, neimportantă, constituie un paradox care cere să fie elucidat şi explicat.

De la bun început, simplul fapt că trăim într-un secol al ştiinţei a eliberat poezia de nevoia de a face numeroase referiri directe şi detaliate la ştiinţă. Progresul ştiinţei a adus după sine şi progresul popularizării ei.

An de an se publică zeci de treceri în revistă şi priviri generale

asupra tuturor ştiinţelor, prezentări ale celor mai recente cuceriri, introduceri în noile moduri de gândire. „Ştiinţa populară" e o nouă formă de artă, care-şi trage simultan originea dki manual şi din reportaj, din eseul filosofic şi din prognozele sociologice. Nu există nicio necesitate obiectivă ca ştiinţa să pătrundă în poezie altfel decât prin implicaţii filosofice, ca unul dintre constituenţii indispensabili ai unei concepţii viabile despre lume, sau pe calea unei ilustrări semnificative ori a unei metafore expresive.

Nu e surprinzător faptul că atât de puţini poeţi contemporani folosesc referiri ştiinţifice ample sau amănunţite. Surprinzător este doar numărul mic al celor pentru care ştiinţa constituie o problemă personal-metafizică, aşa cum a fost pentru Tennyson, de pildă, sau pentru Laforgue, precum şi o preocupare aflată la nivelul politic şi cultural al experienţei publice.

În frumoasele vremuri de altă dată, ştiinţa era mult mai simplă decât e acum, aşa ni se spune. Până şi un poet putea să înţeleagă ipoteza lui Darwin în forma ei elementară – o înţelegea şi, dacă era liber-gânditor, se bucura de implicaţiile ei antiteologice, ori, dacă era creştin cucernic, reacţiona cu indignare sau cu lacrimi nostalgice la daunele pe care *Originea speciilor* le-a provocat Arcei lui Noe sau primului capitol din Geneză.

Astăzi însă, imaginea atât de clară de odinioară, trebuie să încorporeze toate complexităţile geneticii moderne, biochimiei moderne şi chiar biosociologiei moderne. Ştiinţa a devenit o problemă de specialitate. Incapabil să mai înţeleagă despre ce-i vorba, omul de litere n-are de ales şi preferă să ignoreze cu totul ştiinţa contemporană, aşa ni se spune.

Şi totuşi, cu toate că analizele ştiinţifice pătrund din ce în ce mai adânc în structura subtilă a lumii, revelând labirinturile din sânul labirinturilor, marile probleme filosofice rămân – deşi privite într-o altă lumină – aşa cum au fost întotdeauna: enorme, orbitoare, inevitabile. „Natura are colţi şi gheare sângeroase" * ca şi pe vremea victorienilor – iar omenirea, vai, e şi mai sângeroasă. Noi cunoaştem mult mai multe decât cunoşteau contemporanii lui Tennyson în legătură cu „râurile de atomi scânteietori, care curg de-a lungul spaţiului infinit" – şi mult mai puţine decât îşi închipuiau unii dintre ei că ştiu despre un Creator care s-ar afla înăuntrul sau dincolo de râurile de atomi. Să fie oare inteligenţa noastră singura reală într-o infinitate

absurdă?

Noi avem motive mai temeinice decât victorienii să credem că există şi alte planete locuibile, care se învârtesc în jurul unor sori îndepărtaţi – mii de milioane de planete numai în parohia cosmică a propriei noastre galaxii. Tennyson era convins că micile lumi întunecate care se rotesc în jurul altor sori „sunt lumi de suferinţă ca şi a noastră". Nu avem motive să-l contrazicem. *Suferinţă* rimează cu *ştiinţă*, suferinţa este rezultatul întrupării cunoaşterii, o consecinţă a faptului de a fi indivizi conştienţi. Şi

1 Citat din poemul *in Memoriam*, de Tennyson.

Iată că ne întoarcem iarăşi în miezul problemei intelectului. În imaginea cosmică, unde anume intră conştiinţa? Cum de rezistă spaţiul infinit lipsit de locuitorii care percep, simt şi gândesc din lumea noastră şi din toate întunecatele mici lumi de suferinţă, fericire, iubire şi frustrare – ca să nu mai vorbim de poezie şi ştiinţă? Şi cum o să reziste când noi o să pierim cu toţii?

Et ces couchants seront tout solitaires Tout quotidiens et tout supre-Veda, Tout aussi vrais que şi je n étais pas, Tout a leur affaire

Ah! ils seront tout aussi quotidiens qu'au temps ou la planete à la derive En ses langes de vapeur primitive Ne savait rien d rien.

Ils seront tout aussi a leur affaire Quand je ne viendrai plus crier bravo! Aux assortements de mourants joyaux De leur eventaire.

qu'aux jour oii certam boheme filon Du commun neant n'avait pas encore Pris un acces d'existence pecore Sous mon pauvre nom.1

1 Şi toate-aceste asfinţituri vor fi la fel de solitare, Cotidiene şi mai presus de Veda, / La fel de-adevărate ca şi cum eu n-aş fi fost / Şi toate-şi vor vedea de treabă / Ah! vor fi la fel de obişnuite / Ca şi în vremea când planeta plutind în voie / în scutecele-i de nori primitivi N-avea de nimic habar. / îşi vor vedea de treabă / Când eu nu voi mai veni s-aplaud / Feluritele juvaieruri muribunde / Din dugheana lor. / Ca şi în zilele când un filon boem / Din neantul comun nu se lăsase încă prins / De un acces de existenţă animală / Sub biet numele meu.

Ce este şi ce-ar trebui să fie; aspiraţie umană şi fenomene naturale – problemele ridicate de ştiinţă cu trei sau patru generaţii în urmă sunt încă actuale, iar filosofii ştiinţei încă mai încearcă să le găsească soluţii acceptabile. Dar, ciudat, poeţii nu par să fie deloc interesaţi.

De la poeţi să trecem acum la dramaturgi. Până unde merge

interesul *lor* pentru ştiinţă?

Funcţia dramei este aceea de a stârni şi, în cele din urmă; de a potoli cele mai violente emoţii, şi tema ei fundamentală este conflictul – conflictul între indivizi robiţi de patimi, sau conflictul între un individ pasional şi imperativele categorice ale societăţii în care trăieşte.

Emoţiile violente legate de conflict – acestea sunt cele mai pasionante dintre experienţele noastre intime; şi operele de artă cele mai vădit populare sunt întotdeauna cele ce stârnesc astfel de emoţii. Arta ieftină, excitantă, a fost întotdeauna pe gustul majorităţii; minoritatea cultivată cere stimulente de o natură mai subtilă, mai bogată şi mai elegantă. În zilele noastre, majoritatea poate găsi ceea ce doreşte în romanele de senzaţii tari şi în presa de popularitate. Minoritatea se proclamă scandalizată de faptul că ziarele predilecte ale majorităţii acordă atâta spaţiu crimelor şi violenţei şi anunţă cu titluri de o şchioapă orice scandal sexual.

Dar din momentul în care a fost inventată drama, problematica ei majoră s-a axat pe violenţă şi scandal sexual. Despuiate de poezie, intrigile celor mai mari tragedii din lume par desprinse din pagina întâi a *Gazetei Poliţiei*.

În tragedia elevată, ca şi în jurnalismul ieftin, nu-şi au loc observaţiile obiective, datele organizate şi gândirea logică a ştiinţei. Această incompatibilitate este reflectată de covârşitorul fapt istoric al interminabilelor războaie civile – războaie între raţiune şi instincte, raţiune şi pasiune, raţiune şi iraţionalul raţionalizat, raţiune sub masca interesului personal conştient şi demenţa criminală care se autosanctifică sub chipul idealismului, organizându-se în religii şi moralităţi.

De la epocă la epocă, acest război civil rămâne mereu acelaşi; dar manifestările lui se schimbă odată cu timpurile. Astfel în Epoca Credinţei, mult lăudata esenţă a unităţii creştine se manifesta (pentru a folosi limbajul scolastic) în întreaga creştinătate, prin acele necontenite şi reciproce tăieri de capete. Astăzi, indiferent de care parte a zidului spiritual ne aflăm, suntem cu toţii umanitarişti. Epoca noastră e epoca propăşirii umanităţii. Dar e şi epoca lagărelor de concentrare, a bombardamentelor şi armelor atomice. Iar la nivelul conceptual, trăim într-o Epocă a Ştiinţei Pure şi a Filosofiei Analitice, ceea ce înseamnă totodată, şi chiar mai pregnant, o Epocă a Minciunii Organizate şi a Divertismentelor Non-Stop.

De bună seamă, este evident.
O ştie fiece băiat de şcoală.
Maimuţa urmăreşte scopul, iar omul doar mijloacele.
Codoş pentru urangutani şi proxenet la babuini…
Raţiunea vine-n grabă, gata să ratifice…
Calculând traiectoria rachetelor tale
Cu ţinta orfelinatului de dincolo de ocean;
După ce-a ochit, vine cu daruri de tămâie.
Implorând-o pe Fecioară ca tu să nimereşti direct la ţintă.

În acest război civil, scriitorul a chemat să joace, prin talentele lui, un dublu rol: cel de corespondent de război şi cel de propagator.

Ca factor profesionist de înregistrare a experienţelor celor mai intime ale omului, scriitorul observă variatele manifestări ale iraţionalului, negative şi pozitive, conceptualizate sau brute, şi e capabil să vadă în ce mod sunt acestea legate de lumea publică, organizată, şi de sistemele filosofice. Mai mult, fiind înzestrat cu darul special de purificare a cuvintelor, el are calitatea de a face o propagandă efectivă pentru oricare dintre cei doi combatanţi. Va lua partea raţiunii în slujba Cuviinţei? Sau va raţionaliza în slujba Imanentului Babuin? îşi va folosi darurile pledând pentru mai multă viaţă, mai multă iubire, mai multă libertate? Sau:

Hai, dă drumul la un vânt plin de filosofie, ce-i linge pe tirani.
Hai fă-te codoş al Prusiei, cu patentata-i Istorie a lui
Hegel…

Scriitorul e liber să aleagă – mai liber decât alţi oameni prinşi în plasa feluritelor puternice organizări sociale.

Este un fapt istoricește constatat că mulţi scriitori au făcut o alegere proastă. Mereu şi mereu, geniul şi faima s-au pus în slujba Puterii, Interesului Oficial şi Nonraţiunii Raţionalizate. „Timpul” (după cum scrie W.H. Auden în admirabilul său poem închinat morţii lui Yeats):

Timpul care-i neîngăduitor cu celnevinovat şi cel sârguitor şi care e indiferent perfect la orice fizic de efect.

Adoră vorbele şi izbăveşte Pe cei pe seama cărora trăieşte; Le iartă orice laşitate, îngâmfare, şi-onoruri le aşterne la picioare.

Timpul care pe acest bizar temei L-a izbăvit pe Kipling şi-ale lui idei, şi îl va ierta pe Paul Claudel, Faptul că scrie bine, îl iartă şi la el.

Hamlet şi *Agamemnon* sunt la fel de pline de orori ca şi gazetele

de scandal; dar pentru că Sha-kespeare şi Eschil au dat un sens mai pur cuvintelor triburilor respective, îi iertăm şi, totodată, în timp ce ascultăm acele cuvinte admirabile, ne iertăm şi nouă faptul că ne plac emoţiile violente, care ne evocă puternic relatările despre crime şi scandaluri sexuale.

Ştiinţa este o chestiune de observaţie detaşată, de discernământ obiectiv şi de experiment, de raţionare răbdătoare, în cadrul unui sistem de concepte logic corelate.

În conflictele care au loc în viaţa reală între raţiune şi pasiune, rezultatul final e incert. Pasiunea şi prejudecata sunt întotdeauna gata să-şi mobilizeze forţele cu rapiditate şi să declanşeze atacul cu furie; dar, în cele din urmă (şi, adeseori, desigur, prea târziu) interesele personale conştiente se ridică la luptă, lansează un contraatac şi raţiunea triumfă.

În lumea fictivă a dramei, lucrurile nu prea se întâmplă astfel. Din capul locului, când mergem la teatru ca să vedem o dramă o facem cu dorinţa de a ne aţâţa emoţiile, o facem cu scopul precis de a trăi, prin mijlocirea altora, simţămintele violente asociate cu crima şi scandalul sexual. Dacă în piesă există unele replici despre raţiune şi cunoaşterea dezinteresată, sau referiri la ştiinţă ca sursă de informare, ştiinţa ca teorie şi ştiinţa ca bază a unei filosofii generale, acestea trebuie să constituie doar nişte digresiuni de la tema principală a conflictului generator de emoţii

Dar piesele sunt scurte şi arta de a istorisi o poveste şi de a descrie personajele în termenii dramei e lungă. Autorul unei tragedii are prea puţin timp, şi publicul său încă mai puţină răbdare pentru digresiunile de la situaţiile generatoare de emoţii, care constituie substanţa oricărei drame intense.

În comedie, conflictele sunt mai puţin ireconciliabile, iar simţămintele stârnite mai puţin violente. În consecinţă, digresiunile par mai puţin digresive şi sunt ascultate nu numai cu răbdare dar chiar cu plăcere.

Acel mare maestru al digresiunii dramatice, care a fost Bernard Shaw, s-a bucurat de o imensă popularitate. (În treacăt trebuie remarcat că Shaw şi-a folosit măiestria debitând o mare cantitate de nonsensuri grăitoare despre biologia darwinistă şi în a sa *Fata neagră*, despre psihofiziologia pavloviană.)

Romanul şi eseul sunt genuri literare mai permeabile la

digresiuni chiar şi decât comedia cea mai volubilă. Cu condiţia să fie bine scris, într-un eseu poţi discuta despre o sumedenie de lucruri, iar într-un roman îşi poate găsi practic loc orice fel de idee, de la experienţele subiective cele mai intime până la observaţiile şi raţionamentele cele mai generale.

Aşadar, în poezie şi tragedii referirile ştiinţifice nu-şi pot găsi decât un loc sărăcăcios. Comedia le oferă o sferă mai largă, dar nu chiar atât de vastă ca aceea a eseului sau a romanului de trei sute de pagini.

Eu nu am calitatea, şi nici nu e necesar în acest context, să prezint o istorie cuprinzătoare a Referirilor Ştiinţifice în Literatură. Preocuparea noastră de bază nu se axează pe trecut, ci pe prezent şi pe viitorul imediat. Fie că ne e pe plac sau nu, epoca noastră este Epoca Ştiinţei. Şi în aceste condiţii, ce poate să facă un scriitor? Şi, în calitatea sa de artist literar conştient şi de cetăţean răspunzător, ce anume ar trebui să facă?

În primul rând, şi cel mai important, este ca scriitorul să îndeplinească pe cât poate de bine misiunile în vederea cărora îl califică talentul său, şi anume: să redea, în cuvinte mai pure decât cele ale tribului, experienţele personale trăite de el şi de alţii; să relateze aceste experienţe prin mijloace care să împace, din punct de vedere uman, experienţele din universul naturii, simbolurile lingvistice şi convenţiile culturale; şi să reflecte pe cât se pricepe de bine toate planurile de existenţă în care făpturile omeneşti sunt destinate să-şi împlinească viaţa şi moartea, să perceapă, să simtă şi să gândească.

Literatura dă contur vieţii, ne ajută să aflăm cine suntem, care e mecanismul sentimentelor noastre şi care-i sensul întregii negrăite ciudăţenii. Experienţele noastre imediate ne parvin, ca să spunem aşa, refractate prin mijlocirea artei pe care o îndrăgim. Dacă această artă este inaptă sau trivială, sau supraemfatică, experienţele noastre or să ne apară vulgare şi corupte.

Literatura proastă este, alături de filosofia nerea-listă şi de superstiţia religiei, o crimă împotriva societăţii.

Schizofrenicii trăiesc aproape exclusiv în lumea experienţelor particulare; dar pentru oamenii sănătoşi mintal, lumea trăirilor particulare este întotdeauna experimentată, sau cel puţin apreciată în raport cu existenţa publică. Zone largi ale acestui domeniu public au fost trasate pe hărţi şi descrise sistematic de către oamenii de ştiinţă, la toate nivelurile conceptuale, de la cel subatomic la cel biologic şi

psihologic. *I*

Ce raport există între scriitor şi această ierarhiffi a domeniilor ştiinţifice?

Condiţia prealabilă a oricărui raport rodnic între literatură şi ştiinţă este cunoaşterea. Scriitorul, a cărui preocupare primordială se leagă de cuvintele mai pure şi de cele mai intime dintre experienţele umane, trebuie să aibă cunoştinţe şi în domeniul de activitate al acelora care se îndeletnicesc cu analiza experienţelor umane generale şi care-şi coordonează descoperirile în sisteme conceptuale, descrise în alt gen de cuvinte purificate – cuvintele definiţiei precise şi ale vorbirii logice. Pentru un nespecialist, o cunoaştere temeinică şi amănunţită a fiecărei ramuri de ştiinţă ar fi imposibilă, şi, de asemenea, inutilă. Utilă, pentru un om de litere, este doar o cunoaştere generală a ştiinţei, o informare asupra ceea ce s-a realizat în diversele câmpuri ale investigaţiei ştiinţifice, şi, totodată, o înţelegere a filosofiei ştiinţei, precum şi o apreciere a mijloacelor prin care cunoaşterea ştiinţifică şi modurile de gândire ştiinţifică se leagă de experienţa individuală şi de problema relaţiilor sociale, de religie, de politică, de etică şi de o concepţie viabilă asupra vieţii.

Şi, de la sine înţeles, comerţul de informare şi înţelegere între cele două culturi trebuie să fie bilateral – de la ştiinţă la literatură, ca şi de la literatură la ştiinţă.

„Je *crois peu à la science des savants* betes". 1, spunea Victor Hugo. Scepticismul lui e lesne de înţeles, dar, după cum vom vedea, nu e justificat. Numărul acelor „*savants betes*" e considerabil şi în continuă creştere. Iată ce spune în legătură cu acest fapt un competent om de ştiinţă, Dr. J. Gillis de la Institutul Weizman din Israel:

„Să privim lucrurile în faţă. Un număr mare de tineri îşi aleg cariera, în zilele noastre, în domeniile cercetării ştiinţifice, dar, din păcate, puţini dintre ei sunt mânaţi într-adevăr de o curiozitate pasionată

1 Cred prea puţin în ştiinţa savanţilor stupizi (fr.).

faţă de tainele naturii. Pentru marea majoritate e vorba doar de o slujbă ca oricare alta… Mai mult, cei din afara cercurilor academice nici nu-şi dau seama, în general, până unde poate ajunge un cercetător mediocru. Cu excepţia matematicilor pure, cercetarea ştiinţifică se efectuează astăzi numai în echipe şi gama priceperii membrilor unei echipe poate fi foarte variată şi plată. Într-adevăr, poţi avea un loc

prestigios şi aduce chiar o contribuţie meritorie omenirii prin simpla executare inteligentă a ceea ce ţi se spune să faci… prin respectarea orelor de serviciu şi prin efectuarea unei munci cinstite. În domeniile comerciale şi industriale se bucură de mare succes oamenii ingenioşi şi intransigenţi, sau cei cu noroc; după aceştia, urmează marea majoritate care, într-un fel sau altul, reuşeşte să se descurce, şi apoi minoritatea care reuşeşte să se încurce. Proporţia oamenilor de ştiinţă care se încurcă este, probabil, mult mai mică, iar procesul de înlăturare a acestora e, relativ, mai puţin eficient. Într-adevăr, securitatea şi stabilitatea relativă a carierei de cercetător ştiinţific exercită, probabil, asupra celor mediocri, o atracţie mai mare decât exercită romantismul investigaţiei asupra celor străluciţi. Dar fără această mare masă de salahori intelectuali unde am ajunge?"

Cu un secol în urmă, salahorii intelectuali ai cercetării ştiinţifice alcătuiau o fracţiune minoră faţă de numărul celor de azi. Dar, evident, chiar şi pe atunci erau suficient de mulţi pentru a atrage atenţia lui Victor Hugo. *Les savants betes* constituiau unul dintre fenomenele vieţii moderne, pe care acel jurnalist încercat, autorul acelor *Choses Vues*, l-a recunoscut cu claritate; iar poetul convertit în filosof a reacţionat refuzând să creadă în corectitudinea descoperirilor oamenilor stupizi. Noi, care suntem contemporanii unei creşteri explozive a numărului; salahorilor intelectuali, nu putem decât să admirăm.

acuitatea jurnalistului şi să simpatizăm cu poetul filosof. Dar, din moment ce suntem şi contemporanii unui progres fără precedent al ştiinţei şi tehnologiei, trebuie să admitem faptul că, deşi lesne de înţeles, scepticismul poetului filosof nu era justificat. Victor Hugo gândea că creativitatea în ştiinţă, ca şi creativitatea în literatură, depinde exclusiv de talentul individual. Firește, e adevărat că progresele revoluţionare în gândirea şi experimentarea ştiinţifică se datorează unor personalităţi proeminente. Dar asemenea iruperi în teritorii noi cer să fie consolidate şi lărgite; şi pentru aceasta e necesară o forţă de salahori intelectuali care, cu condiţia să respecte regulile jocului ştiinţific, devin adecvaţi calitativ.

Una dintre cele mai mari realizări ale ştiinţei este aceea de a fi dezvoltat o metodă ce funcţionează aproape independent de oamenii care o aplică. Bărbaţi şi femei dotaţi cu suficientă inteligenţă şi devotament ca să execute ceea ce li se spune şi să respecte orele de

serviciu, reuşesc, prin simpla folosire a metodei, să extindă şi să aplice cunoaşterea ştiinţifică.

Aceşti salahori intelectuali sunt „*les savants betes*", mult mai puţin interesanţi decât profesioniştii plini de succes din alte domenii; dar metoda pe care o folosesc este un substitut reuşit pentru priceperea profesională.

Pe scara ierarhică a ştiinţelor, fizica atomică este cea mai exactă, cea mai total exprimabilă în termenii matematicii şi cea mai îndepărtată de experienţa imediată. Pentru scriitor, fizica atomică este interesantă mai cu seamă pentru felul în care ilustrează mecanismul gândirii ştiinţifice, aşa cum se deplasează ea de la un grup de percepţii senzoriale la un grup de entităţi inobservabile, ipotetice, pentru ca apoi să revină iar la un grup de percepţii senzoriale în raport cu care sunt validate operaţional conceptele ipotezei atomice.

Ca să redăm cuvintele unui fizician eminent, Werner Heisenberg: „pentru prima dată în istoria sa, omul de pe această planetă descoperă că este singur doar cu el însuşi, fără niciun partener şi fără niciun adversar". Ca să ne exprimăm mai pitoresc, omul parcurge procesul prin care devine propria sa Providenţă, propriul său Cataclism, propriul său Mântuitor şi propria sa hoardă de Marţieni invadatori. Şi aceeaşi descoperire – anume că este singur cu el însuşi – îl aşteaptă şi în imperiul ştiinţei pure, pe măsură ce-şi rafinează treptat analiza materiei.

„Ştiinţa modernă, spune Heisenberg, ne arată că blocurile de materie constructivă care iniţial erau considerate a fi suprema realitate obiectivă, nu mai pot fi privite ca lucruri <4 n sine… Cunoaşterea atomilor şi a mişcării lor – «în sine», adică independent de observaţia noastră, nu mai constituie scopul ultim al cercetării; mai curând am spune că, chiar de la bun început, ne găsim în mijlocul unui dialog între natură şi om, un dialog în care ştiinţa constituie doar o parte, aşa încât împărţirea convenţională a lumii în subiect şi obiect, lume interioară şi lume exterioară trup şi suflet, devine inaplicabilă şi ridică dificultăţi. În ştiinţele naturii, obiectul cercetărilor nu-l mai constituie natura în sine, ci natura supusă întrebărilor omului şi, în aceeaşi măsură, omul, din nou, se întâlneşte doar cu sine însuşi".

Pentru scriitorul care s-a preocupat de trăirile intime ale omului, discuţia aceasta despre discordanţa noţiunilor convenţionale de obiectiv şi subiectiv, extern şi intern, are o rezonanţă familiară. Îi

evocă anumite exprimări ale poeţilor şi ale misticilor. Speculând larg, analiza experienţelor umane comune ajunge, cel puţin în teorie, la aceeaşi concluzie pe care o atinge, existenţial, cea mai intimă dintre toate experienţele intime – contemplaţia infuză, *samādhi*, *satori*.

Satori, *samādhi*, contemplaţie infuză – câte întrebări literare, ştiinţifice şi filosofice se înmănunchează în jurul acestor cuvinte! De pildă, ce fel de limbaj purificat va trebui folosit pentru a înfăţişa o experienţă ce ar putea fi lămurită la fel de bine în termenii anticelor paradoxuri poetice, sau în cei ai neuro-farmacologiei? Zen 2 sau psilocybin? Petan-jali sau doctorul Zi-i-pe-nume de la un ştiu care clinică de boli nervoase? Experienţe irepetabile, comunicate în cuvintele purificate, cu sensuri multiple, ale literaturii, sau vorbirea logic coerentă, jar-gonizată, alcătuită din cuvinte cu sens unic, despre similitudinile dintre evenimentele unice, despre factorii comuni ai experienţelor relative, despre media comportamentelor observate?

Un om de litere informat asupra ceea ce e important în ştiinţă şi cu un mare dar al limbii, va şti, fără îndoială, să găsească o cale spre ambele lumi. Şi oamenii de ştiinţă, abordând aceeaşi problemă din perspectiva locului ocupat de ei după zidul spiritual, vor căuta la rândul lor, căi spre ambele lumi.

În prezent, prea mulţi oameni de ştiinţă, mai ales acei *savants betes* recrutaţi dintre salahorii cercetării ştiinţifice, par să fie convinşi că teoriile bazate

1 Stări de supremă contemplare prin care se ajunge prin diverse exerciţii yoga.

2 Sectă budistă contemplativă, ai cărei discipoli sunt în căutarea supremei revelaţii (Satori) pe care Buddha a atins-o în Nirvāṇa.

21S

pe noţiunea „nimic-altceva-decât" sunt într-un fel mai ştiinţifice decât teoriile consonante cu experienţa reală şi bazate pe principiul: „nu-numai-asta-ci-şi-altceva". De pildă, a numi psilocybinul „un agent psihotomimetic" şi a egaliza experienţele provocate de el cu acele ale nebunilor declaraţi este considerat ca o atitudine absolut „ştiinţifică". A-l numi „agent psihodelic", adică revelator al sufletului şi a sublinia că experienţele trăite sub efectul psilocybinului sunt considerate de majoritatea subiecţilor drept unice ca semnificaţie şi că efectul său este adeseori unul de iluminare şi de transformare – aceasta este considerat ca periculos de „neştiinţific".

Dacă „*Ies savants betes*” şi-ar avea poetul lor, acesta le-ar spune, fără îndoială, că „Trebuie cu orice preţ să îndrăgim tot ce-i mai elementar, atunci când îl descoperim” şi, de asemeni, trebuie să avem grijă să închidem ochii la tot ce nu-i „cel mai elementar”.

Omul de ştiinţă inteligent, care ţine seama de propriile lui experienţe intime şi care a citit ceea ce relatează alţii despre experienţele lor, se va întâlni pe acelaşi plan cu scriitorul inteligent care ţine seama de ceea ce au de spus oamenii de ştiinţă în legătură cu experienţele publice. împreună, vor conlucra la elaborarea unei filosofii comprehensive care va pune în evidenţă faptul că în timp ce tot ce-i complex poate fi oricând redus la „tot ce-i mai elementar”, ceea ce-i elementar poate oricând ieşi la iveală în „complex”; o filosofie care va analiza şi clasifica, dar, în acelaşi timp, va face clar pentru oricine că analiza şi clasificarea, deşi absolut necesare, nu trebuie niciodată luate prea în serios şi că, în ciuda ştiinţei, în ciuda noţiunilor de „simţ practic” care ne sunt impuse de vocabularul, gramatica şi sintaxa limbajului nostru nepurificat, realitatea rămâne de-a pururi întreagă, intactă şi indivizibilă.

Evident, pentru experienţa umană biologia are o importanţă mai nemijlocită decât ştiinţele exacte ale fizicii şi chimiei. De aci, semnificaţia ei specială pentru toţi scriitorii. Ştiinţele vieţii pot confirma intuiţiile artistului, pot adânci trăirile sale interioare şi lărgi sfera viziunii lui. Scriitorii, îndrumătorii spirituali, oamenii de afaceri „toţi aceşti oameni, scrie profesorul A.H. Maslow, pot avea intuiţii extraordinare, pot pune întrebările care se cer a fi puse, pot construi ipoteze cutezătoare, şi pot chiar să fie, de cele mai multe ori, corecţi şi exacţi. Dar oricât de singuri ar fi *ei*, nu izbutesc să insufle certitudini omenirii… Ştiinţa este singura cale cu ajutorul căreia adevărul poate fi îndesat pe gâtlejurile celor ce opun rezistenţă. Numai ştiinţa poate depăşi deosebirile caracterologice dintre a vedea *şi a* crede. Numai ştiinţa poate progresa”.

Ştiinţele vieţii au nevoie de intuiţiile artistului şi, reciproc, artistul are nevoie de tot ce-i poate oferi ştiinţa în chip de noi materiale asupra cărora să-şi exercite forţele creatoare.

Şi omenirea în ansamblu – acea rasă de amfibii multiple care trăiesc, în unul şi acelaşi moment, în patru sau cinci universuri diverse şi disparate, are nevoie de sintezele pe care i le poate oferi numai omul de litere, cu „o inimă care veghează şi receptează” şi cu informarea sa

„d *voi d'oiseau*" asupra ştiinţei. Asemenea fuziuni între general şi particular, între fapt şi valoare, între cunoaşterea conceptuală şi experienţa imediată, între vorbirea ştiinţific purificată şi cuvintele mai pure ale literaturii, sunt posibile în orice domeniu accesibil percepţiei, simţirii şi gândirii.

Studiul cel mai adecvat, sau, cel puţin, unul dintre cele mai adecvate studii ale omenirii este omul. În ce măsură au contribuit la acest studiu, în trecut, poeţii, dramaturgii, prozatorii şi autorii de eseuri filosofice? în ce măsură contribuie la acesistudiu oamenii de ştiinţă în prezent? Şi care trebuie să fie atitudinea omului de litere din secolul douăzeci faţă de contribuţiile ştiinţifice la studiul omului? Cum le poate el folosi, îmbunătăţi, cum le poate încorpora în operele literare?

Cuvântul „om" are cel puţin trei accepţii principale. Astfel, poate reprezenta omenirea în ansamblul ei, adică întreaga specie umană care vieţuieşte pe planeta noastră. Sau poate reprezenta, oarecum mai vag, media comportamentului în cadrul unei anumite civilizaţii, într-o anume perioadă istorică. De pildă, vorbim despre Omul Primitiv, Omul Clasicismului, Omul din Vestul Sălbatic, Omul Postistoric, şi aşa mai departe. Varietăţile culturale de *Homo Sapiens* sunt aproape tot atât de numeroase ca şi rasele de câini şi aproape la fel de diverse.

Şi, în sfârşit, cuvântul „om" se poate referi la unitatea individuală, la oricare dintre cele trei mii de milioane de structuri anatomice şi fiziologice umane, din cele trei mii de milioane de *Iod* ai experienţelor particulare şi incomunicabile, existente în prezent.

Până foarte de curând, chiar şi cei mai bine informaţi dintre filosofi şi oameni de litere nu cunoşteau nimic despre omul-specie, şi extrem de puţin despre omul-produs-al-culturii. Pământul era în mare parte neexplorat, arheologia încă nu fusese inventată, iar istoricii care existau pe atunci erau doar nişte cronicari ai evenimentelor locale, a căror ignoranţă, cu excepţia câtorva civilizaţii străine, era totală. Efectiv, tot ce cunoaştem astăzi despre noi înşine ca rezultanţi ai evoluţiei, ca specia dominantă, exploziv prolifică şi cea mai distructivă de pe pământ, ca creatorii, beneficiarii şi victimele civilizaţiei, ca inventatori geniali şi proşti înşelaţi de limbaj, ne-a parvenit pe parcursul ultimelor trei-patru generaţii de la paleontologi şi ecologi, de la istorici metodici şi, în toată varietatea lor, de la cei ce se ocupă cu ştiinţele sociale. Iar de la geneticieni, neurologi şi biochimişti ne-au

parvenit, în bună măsură pe parcursul secolului nostru, tot ceea ce ştim despre făpturile omeneşti ca membri ai regnului animal, ca organisme vii cu o anatomie moştenită şi cu o individualitate chimică şi temperamentală moştenită. O parte din aceste cunoştinţe noi, în special noile date sociale, lingvistice şi istorice – au fost grupate în scheme de referinţă, în cadrul cărora oamenii de litere, alături de majoritatea contemporanilor lor, percep, simt, gândesc şi se exprimă. Restul, rămâne încă, în mare măsură, în afara hotarelor literaturii, neasimilat încă de cei a căror funcţie tradiţională constă în studierea omului ca entitate unică, produs al civilizaţiei şi specie, şi în comunicarea descoperirilor lor – a concepţiei lor de „critică a vieţii", după cum se exprimă Arnold – în limbajul purificat al operei literare.

Cine suntem noi? Care ne e destinul? Cum pot fi justificate căile Domnului, adeseori atât de înfricoşătoare?

Înainte de apariţia ştiinţei, răspunsurile la aceste întrebări erau furnizate doar de filozofii-poeţi şi poeţii-filozofi. Astfel, în India, enigma destinului individual şi social al omului era soluţionată în termenii teoriei – neplauzibil de simplă şi suspect de moralistă – a reîncarnării şi *karma1*. Fericirea prezentă e răsplata pentru virtutea dintr-o viaţă anterioară, sau dacă acum suferi, nu-i decât vina ta – ai păcătuit într-o altă existenţă. Eliberarea din necontenita învârtire a roţii reîncarnărilor şi morţilor, din neîncetata succesiune de paradisuri de fabricaţie proprie şi iaduri preparate la domiciliu – acesta e scopul vieţii, raţiunea ultimă a existenţei umane.

În vestul creştin enigma era soluţionată (sau poate am fi mai aproape de adevăr spunând că era reformulată) în termenii unui act, absolut incognoscibil, de predestinare supranaturală – un act pentru care nu se putea da nicio raţiune logică şi – în absenţa credinţei în reîncarnare – nici măcar o raţiune etică acceptabilă. Era pur şi simplu o chestiune care ţinea de arbitrarul omnipotenţei, de bunul plac al lui Dumnezeu.

Destinul omului e o chestiune care depinde, printre altele, de deosebirile vizibile dintre indivizii umani. Dar aceste deosebiri sunt moştenite sau dobândite sau şi moştenite şi dobândite? Secole la rând a părut firesc ca procesul „Natura versus Natura" să fie dezbătut în termenii teologiei şi metafizicii. Augustinienii i-au combătut pe Pelagieni; proto-behavioriştii, ca de pildă Helvetius, au reacţionat împotriva creştinismului jansenist susţinând, în pofida oricărei

probabilităţi şi fără niciun fel de dovadă, că orice păstor din Cevennes poate fi transformat, printr-o instruire potrivită, într-un nou Isaac Newton sau (la dorinţă) într-o nouă replică a Sfântului Francisc de Assisi. „Tot ce iese din mâinile

Creatorului e bun spunea Rousseau.

mâinile omului pervertesc totul".

1 Teoria budistă a predeterminării destinului omului de către acţiunile sale dintr-o existenţă anterioară.

Acum, Creatortil nu mai e la modă; dar, determinismul mediului înconjurător rămâne cadrul de referinţă în care îşi ţes simţirile şi gândirea mulţi oameni ai ştiinţelor sociale şi mulţi oameni de litere.

Unilateralitatea lor este, fără doar şi poate, de nescuzat, pentru că de ştiinţa geneticii am avut parte de când ne ştim pe lume şi studiul neştiinţific al deosebirilor înnăscute dintre oameni a apărut odată cu literatura. În nicio epocă şi în niciun loc din lume, unui dramaturg sau unui prozator aflat în toate minţile nu i-ar fi trăsnit prin cap să îmbrace un caracter, să spunem, ca Falstaff în fizicul lui Hotspur, sau temperamentul domnului Pickwick în trupul lui Uriah Heep.

Începuturile ştiinţei destinului omenesc (în măsura în care destinul nostru depinde de particularităţile noastre înnăscute) pot fi găsite în teoria umorilor, aparţinând medicinei greco-romane. Oamenii se aseamănă între ei întrucât toate organismele omeneşti secretează cele patru umori. Deosebirile dintre ei rezultă din faptul că aceste umori sunt amestecate în proporţii diferite. Bolile sunt rezultatul unei temporare dezechilibrări a balanţei umorilor. Fiecare dintre noi e investit, congenital, cu temperamentul său unic, sau cu propria sa îmbinare de umori. Când amestecul e clătinat, apare indispoziţia.

Tipologia dramelor lui Ben Jonson se întemeia pe cea mai înaintată teorie ştiinţifică a epocii lui. Erau teorii rudimentare şi, din această pricină, personajele lui Ben par mai puţin reale, mai puţin omeneşti decât cele ale contemporanului său mai puţin ştiinţific, creatorul lui Falstaff şi al Cleopatrei.

Abia în secolul douăzeci ştiinţa a ajuns, în sfârşit, din urmă literatura şi a început să coreleze deosebirile fizice cu deosebirile de temperament şi comportare. Ceea ce realizaseră intuitiv oamenii de litere, se enunţa acum metodic de către experimentatori şi statisticieni. La nivelul anatomiei, predestinarea genetică era studiată de Kretschmer, Stockard şi William Sheldon; la nivelul biochimiei, de

Roger Williams şi în ce priveşte alienarea mintală, de Hoffer, Osmond, Heath, Altdorf şi numeroşi cercetători din Rusia şi Cehoslovacia.

Astăzi e limpede că tendinţa spre schizofrenie şi poate că şi cea spre alte serioase boli mintale e înnăscută. Tot astfel şi anumite tendinţe spre acel gen de comportament pe care-l numim delincventă. *Crima ca destin* era titlul unei cărţi (publicată în traducere engleză în 1930, cu o introducere de J.B.S. Haldane), în care Johannes Lange recapitula concluziile experienţelor sale efectuate pe perechi de gemeni identici şi identic de criminali. Douăzeci de ani mai târziu, cercetările lui Sheldon şi ale lui Glueck au stabilit o corelaţie între comportarea delincvenţilor şi anumite trăsături fizice şi temperamentale moştenite.

Haina-l face pe om, dar, pe de altă parte, *din coadă de câine nu faci sită de mătase*. Vechile proverbe se contrazic făţiş dar ambele sunt corecte. Predestinat prin ereditate, omul este în acelaşi timp postdestinat de mediu. O predestinare vag nefavorabilă, poate fi contracarată de o postdestinare categoric bună; dar chiar şi cele mai bune postdestinări nu s-au dovedit până acum în stare să anuleze efectele unei predestinări foarte rele.

De la *karma* individuală trecem acum la enigma destinului colectiv. Kipling a greşit, probabil, când a afirmat că există rase inferioare, lipsite de noţiunea legalităţii. Dar, alături de mulţi alţi observatori, a avut, probabil, dreptate când a afirmat că deosebirile manifeste între temperamentele rasiale ţin nu numai de civilizaţie ci, măcar în parte, de factori ereditari.

Acest fler a primit o doză de confirmare ştiinţifică prin recentele cercetări ale antropologului şi psihologului francez Leon Bourdel, cu privire la relaţia dintre grupele sangvine şi temperament, într-o colectivitate dată, predominarea uneia dintre cele patru grupe sangvine – A, B, O şi AB – constituie un destin social imanent. De pildă, popoarele cu o relativă predominare a grupei sangvine B „sunt, prin natura lor, cele mai războinice". Tot astfel, „acolo unde se confundă grupele A şi B în număr mare, se nasc instantaneu fricţiuni. Ciocnirile au loc între două moduri de viaţă diferite, două ritmuri biologice, două metafizici, două forme de guvernământ, în fiecare caz ireductibil deosebite unele de altele". Un temperament de tipul A fiind ireductibil deosebit de un temperament de tip B, rezultă că indivizii cu grupa AB sunt victimele unei *angoisse psychologique* înnăscute. Mai mult,

colectivităţile cu predominarea grupei AB în rândurile populaţiei sunt destinate să aibă o existenţă de nelinişti cronice, o istorie de necontenite revoluţii. Ştiinţa oferă omului de litere din secolul douăzeci un tezaur de fapte nou-descoperite şi de ipoteze ispititoare. Dacă acceptă acest dar şi dacă, mai ales, posedă talentul şi resursele necesare pentru a transforma materia primă în opere literare, omul de litere al secolului douăzeci va izbuti să trateze străvechea, etern valabila temă a condiţiei umane cu o profuziune de înţelegere, cu o amploare de referinţe de care, înainte de înflorirea ştiinţei, predecesorii săi (nu din vina lor, şi nu din lipsă de geniu) nu erau în stare.

Căile Domnului nu au fost niciodată justificate, *. dar ele pot fi explicate, măcar parţial, în termeni non-teologici. De ce ni se întâmplă asemenea lucruri? După cum am văzut, în ce priveşte enigma destinului uman, ne stau la îndemână o serie de răspunsuri fragmentare. Acelaşi lucru este adevărat şi pentru enigma strâns înrudită a naturii umane. Cine sau ce suntem noi? Un răspuns absolut ştiinţific la această întrebare ne lipseşte deocamdată. Cunoaştem foarte multe lucruri, dar nu ne pricepem încă să corelăm ceea ce cunoaştem într-o explicaţie. Ca să citäm cuvintele unui foarte valoros psiholog contemporan, Dr. H.J. Eysenck: „nu avem o ipoteză admisă care să explice interacţiunea aparentă dintre spirit şi materie într-un simplu act conştient, de asemeni nu există nicio ipoteză oficială care să explice fenomenul hipnozei sau cel al memoriei".

Ceea ce deţinem, însă, e o cantitate masivă de fapte, necoordonate, dar intrinsec interesante, sugestive, generatoare de speculaţii – pe scurt, material din care-i făcută însăşi literatura.

Cine suntem noi şi cum am ajuns să fim ceea ce suntem? De la epocă la epocă, făuritorii de literatură şi-au propus să dea un răspuns la această întrebare, în termenii observaţiilor factuale sau ai noţiunilor explicatorii care treceau în vremea lor drept ştiinţifice. Întorcându-ne la începuturile propriei noastre tradiţii literare, constatäm că, în zilele lui Homer, o făptură omenească nu avea un suflet unitar. Psihicul său era acel lucru fantomatic care scâncea şi bâiguia nedesluşit în lumea morţilor. În lumea celor vii, o făptură umană era pur şi simplu o stânjenitoare asociere de factori somato-psihici – un parlament în care primul ministru titular, Nous sau Raţiunea, era mereu întrecut la numărul de voturi de către reprezentanţii partidelor de opoziţie, adică

ai Vitalităţii animale: Emoţia şi Instinctul. Dar Raţiunea avea de luptat nu numai cu Fren, Tumos şi Ficatul; pe lângă acestea mai erau şi zeii. Intervenţiile supranaturale erau constante şi, în general, malefice. Una dintre numeroasele fiice ale lui Zeus era Ale, al cărei nume, în poemele homerice, înseamnă: „starea de spirit-fizic care duce la dezastru". Ale se amuza să facă prăpăd din cele mai raţionale planuri ale omului şi din cele mai nobile intenţii ale sale. Şi când năpasta nu i se datora lui Ale, atunci provenea din intervenţia personală a cine ştie cărui zeu sus-pus, astfel încât sărmanul om era supus unor suferinţe nedrepte sau săvârşea cine ştie ce act de nebunie sinucigaşă!

Dar intervenţiile divine nu erau invariabil malefice. Inspiraţia uneia sau alteia dintre muze constituia o experienţă frecventă şi, din când în când, câte un zeu sau altul intervenea şi în ajutorul vreunui favorit. Mai mult, exista şi ceva ce se numea Menos, adică starea de spirit-fizic care duce la succes. Atunci când se înstăpânea pe un muritor, Menos îi intensifica extraordinar capacităţile înnăscute, făcându-l apt să desăvârşească ceea ce îi fusese cu neputinţă până atunci.

Analizele lui Homer asupra naturii umane ne fac să zâmbim. Dar nu trebuie să uităm niciodată că înaintaşii noştri, deşi aveau mult mai puţine cunoştinţe decât noi, nu erau cu nimic mai proşti. Gândiţi-vă, de pildă, la acele fapte bizare şi stingheritoare, pe care azi ni le explicăm în lumina unui număr de ipoteze moderat ştiinţifice – ipoteza impulsurilor instinctuale înnăscute, ipoteza obsesiilor neurotice şi a inhibiţiilor isterice, ipoteza reflexelor condiţionate, a formaţiilor habituale şi a educaţiei, şi ipoteza anomaliilor biochimice moştenite sau dobândite.

Cei cărora li se întâmplă asemenea fapte ciudate au senzaţia unei invadări treptate sau subite a eului de către nişte forţe irezistibil de puternice provenite dintr-un „dinafară" cu totul străin, deşi de fapt acesta se află în noi înşine. Din această pricină, cea mai evidentă şi mai plauzibilă explicaţie a unora dintre lucrurile foarte bizare pe care le simţim, le gândim, le rostim sau le facem, nu putea îmbrăca decât termenii unei teorii comprehensive a intervenţiei supranaturale. Într-adevăr, înainte de acumularea sistematică a datelor fiziologice şi psihologice, şi înainte de formularea ipotezelor actuale bazate pe aceste fapte, nicio altă teorie a naturii umane n-ar fi putut „salva aparenţele". Ipoteza că fiinţele umane sunt supuse asalturilor şi

invaziilor unor entităţi supranaturale, constituia unica explicaţie adecvată a comportamentului uman, până când. foarte de curând, locul acesteia a fost luat de teoriile naturaliste ale interacţiunii psihochimice, a educaţiei şi condiţionării, a unui subconştient dinamic.

În Orient, contactul cu gimnosofiştii indieni, sau, după cum gândesc unii învăţaţi contemporani, contactul, în Nord, cu oamenii din stepele Asiei Centrale, au dus la abandonarea concepţiei homerice asupra naturii umane. Asociaţia activă a factorilor somato-psihici a cedat locul dualismului unui suflet îngrădit, ca într-o temniţă sau într-un mormânt, în trupul a cărui materie inertă o informează şi o animează.

Noţiunea unui „psyche" detaşabil, întemniţat într-un trup josnic şi caduc, a generat noţiunea păcatului originar şi, simultan, pe cea a unei spiritualităţi desăvârşite, la care nu poţi avea acces decât pe calea mortificărilor fizice. Orfismul şi pytagoreenii au croit drum lui Platon şi, consolidată de dualismul persan, noua teorie a naturii umane a pătruns în istoria noastră culturală, purtată pe valul creştinismului. Teologia medievală a îmbogăţit noua teorie încorporându-i ipotezele ştiinţei aristotelice. Vegetativ, animal şi raţional, sufletul era o trinitate în unitate; şi această trinitate în unitate activa un trup care era un amestec variabil de patru-în-unu, fierbinte, rece, umed şi uscat, adică sanguin, flegmatic, coleric şi melancolic. Această medievală treime într-un cuartet era încă şi mai susceptibilă a fi supusă intervenţiilor supranaturale decât vechea asociaţie combativă somatopsihică. Perşii, evreii şi creştinii au adăugat superstiţiilor homerice fanteziile lor repulsive asupra asalturilor persistente ale unor numeroşi vrăjmaşi, asupra invaziilor diavoleşti, pactelor dintre nişte aşa-zişi magicieni şi locuitorii acelui iad concret, material, în care, conform celor mai de bază teologi, nouăzeci şi nouă la sută din rasa umană e osândită să sufere chinuri eterne. Oricât de excentrice ar părea astăzi aceste vechi teorii asupra naturii umane, fapt este că au fost operante. Ghidaţi de antropologia tradiţională şi de propriile lor intuiţii, strămunii noştri au izbutit să supravieţuiască, să realizeze progrese tehnologice, să creeze organizaţii sociale viabile şi splendide opere de artă. Numai că, ce-i drept, prea des îşi luau teoriile în serios* confundau fanteziile poetice cu adevărurile stabilite, metaforele pitoreşti cu realitatea, verbiajul acelor *litterateurs* filozofanţi cu cuvântul Domnului. Şi când se întâmplau asemenea lucruri, urmau, inevitabil, dezastre.

Supunându-se dictatelor unei antropologii şi ale unei concepţii de viaţă nerealiste, întreprindeau acţiuni de nebunie individuală şi colectivă – autotorturându-se înfiorător sau prigonindu-i la fel de înfiorător pe eretici; repudiind viaţa instinctuală şi torturând cu sadism pe nefericitele femei acuzate de vrăjitorie; cultivând puritanismul şi lansându-se în cruciade; purtând odios de sălbaticele războaie religioase.

Noţiunile pe care *noi* le luăm prea în serios nu sunt totuna cu cele care i-au împins pe străbunii noştri în maniile lor aberante. Dar, deşi cauzele diferă, rezultatele, cele puţin la nivelul colectiv, sunt identice. Teoriile nerealiste cu privire la natura lumii i-au împins pe strămoşii noştri să tortureze, să prigonească şi să ucidă – întotdeauna în numele lui Dumnezeu. Şi noi ucidem, prigonim şi torturăm, dar nu pentru a-l îmbuna pe Alah, sau a face pe plac Sfintei Treimi: Paranoia noastră colectivă este organizată în numele unui Naţionalism idolatrizat, sau al unor Divine Partide Politice. Noţiunile greşit înţelese, cuvintele şi frazele supraevaluate sunt noi; dar măcelurile şi oprimările care rezultă din acestea sunt înfricoşător de familiare.

Nu e necesar să mai arătăm că ştiinţa nu oferă nicio justificare pentru măcel şi opresiune. Mergând mină în mână cu progresul tehnologiei, ea oferă doar mijloacele de a săvârşi vechile dementţe pe o cale mai nouă şi mai eficientă. Scopurile slujite de ştiinţă sunt formulate în termenii a ceea ce este mai neştiinţific în concepţia noastră curentă asupra naturii şi a potenţialului uman şi asupra faptului – biologic şi psihologic, în ceea ce priveşte omul-specie şi omul-persoană-individuală – de a trăi şi de a fi uman.

A ne atrage necontenit atenţia asupra acestei stări de lucruri groteşti şi din ce în ce mai primejdioase, este, de bună seamă, una dintre funcţiile, una dintre datoriile primordiale ale omului de litere din secolul douăzeci.

Am început cu monismul primitiv al lui Homer, şi cu asocierea plină de controverse a factorilor so-mato-psihici. Am trecut mai departe la şamanii sciţi, cu tehnicile lor de mediumuri „clairvoyantes", iar de la şamanism am trecut la teoriile orfice, pitagoreice şi platonice asupra omului ca suflet detaşabil, autonom şi unitar, închis într-o temniţă-mormânt corporală. De la acestea am trecut la ipoteza creştină asupra omului – o ipoteză care a fluctuat între un dualism aproape manichean şi un soi de monism rămas nelămurit, care s-a

exprimat prin doctrina obscur escatologică a reînvierii trupului.

Dualismul ferm apare odată cu Descartes, şi, timp de mai bine de două secole, rămâne teoria în termenii căreia oamenii de ştiinţă şi, cu câteva excepţii, oamenii de litere, vor concepe organismul uman şi relaţia sa cu lumea externă.

Secolul al nouăsprezecelea a fost martorul desprinderii psihologiei ca ştiinţă de sine stătătoare şi a psihiatriei ca specialitate a medicinii. Studiul hipnozei a revelat faptul interesant că multe dintre fenomenele ciudate, atribuite odinioară intervenţiilor supranaturale, pot fi reproduse prin sugestie sau pe calea „paselor magnetice" şi pot fi explicate cel mai bine printr-o teorie a activităţii mentale subconştiente.

William James *1* a datat naşterea psihologiei moderne specifice odată cu publicarea de către F.W.H. Myers2, pe la începutul anilor 1880, a unei comunicări în care se emitea teoria (mai târziu dezvoltată pe larg în opera postumă *Personalitatea Umană* a lui Myers) eului subliminal.

În 1895, după câţiva ani de experimentare a noilor tehnici terapeutice, Freud a publicat prima sa carte şi a formulat faimoasa teorie a comportamentului uman în termenii libido-ului, refulărilor şi subconştientului dinamic. Ipoteza lui Freud era mai puţin cuprinzătoare decât cea a lui Myers; pentru că, spre deosebire de contemporanii săi mai vârstnici din Anglia, el acorda foarte puţină atenţie la cea ce se poate numi partea pozitivă a subconştientului. Myers era mai interesat de Menos decât de Ale; interesul primar al lui Freud se axa pe starea de spirit care

1 *William James* (1842 – 1910), filosof american, nepot al scriitorului Henry James. *Principiile de Psihologie*, publicate în 1890, au avut o covârşitoare influenţă asupra dezvoltării psihologiei moderne.

2 *Frederic William Henry Myers* (1843 – 1901), poet şi eseist englez, renumit pentru investigările sale în domeniul psihologiei.

duce la dezastru, şi nu pe cea care duce la succes. Ca medic cercetător, cu o vastă clientelă de pacienţi isterici şi nevrotici, Freud a avut ample prilejuri de a observa activităţile distructive ale lui Ale, şi extrem de puţine de a observa influxurile lui Menos, vizitarea de către Muze, adică fenomenele de „entuziasm" (*en-theos* – înăuntrul lui Dumnezeu), sau poveţele acelui soi de demon care-i vorbea lui Socrate.

Unilateralitatea viziunii lui Freud asupra subconştientului a fost corectată de C.G. Jung – ba încă din plin. Jung era interesat de Menos, dar el pare să fi crezut că Menos îşi împlineşte acţiunile benigne numai pe calea unui uriaş aparat de simboluri. Mulţumită moştenirii caracteristicilor dobândite, noi toţi ne-am născut cu o mare rezervă de arhetipuri. Pentru Jung, subconştientul e un panteon mitologic, foarte aglomerat. Freud îl vedea mai curând ca pe un pisoar subteran, mâzgălit (pentru că Freud era interesat de simbolurile exclusiv sexuale) cu tot felul de inscripţii pornografice.

Semnificativ este faptul că pacienţii terapiştilor freudieni visează regulat în simboluri freudiene, în timp ce pacienţii terapiştilor jungieni îţi vorbesc întruna de arhetipuri.

Se afirmă că un nevropat a dobândit o viziune interioară, atunci când, datorită unui bombardament constant de sugestii explicite sau camuflate, acceptă teoria predilectă a terapistului său asupra naturii umane.

Ipoteza freudiană are multe puncte vulnerabile. Foloseşte cuvinte care sună şi arată a terminologie ştiinţifică, dar care de fapt nu sunt deloc ştiinţifice, în măsura în care nu au fost niciodată definite operaţional. De pildă se presupune că super-ego-ul se formează prin „introiecţia" figurii tatălui în subconştientul copilului. Dar cuvântul „introiecţie" nu a fost niciodată definit în termeni operaţionali, astfel încât e aproape lipsit de sens.

Sau hai să ne gândim la interpretarea psihanalitică a viselor. Dovada că teoria lui Freud asupra viselor e corectă, rezidă în faptul că interpretarea viselor în termenii refulării şi împlinirii dorinţelor e în perfect acord cu teoria sa fundamentală asupra naturii umane. Corectitudinea interpretării viselor decurge deci din corectitudinea ipotezei sale fundamentale. Iar dovada că ipoteza freudiană fundamentală e corectă, derivă din concordanţa ei cu teoria freudiană a viselor. Q.E.D.

La aceste carenţe de logică ale teoriei freudiene trebuie adăugată şi unilateralitatea sa precum şi suprasimplificarea problemei pe care o studiem printr-o desconsiderare totală şi cu totul arbitrară a unor fapte importante. Ipoteza activităţii mentale subconştiente este valabilă şi de mare importanţă practică. Fără de ea, am fi obligaţi să ne înapoiem la noţiunile primitive ale intervenţiilor supranaturale. Cu ea, putem oferi explicaţii parţiale pentru unele comportamente normale şi

putem ajuta pe unele dintre victimele maladiilor mentale mai uşoare să se elibereze de simptomele lor.

Dar pentru a constitui o explicaţie realistă adecvată a unor fapte observate, şi totodată un principiu care stă la baza unor proceduri terapeutice, o simplă teorie psihologică asupra naturii umane ca produs al interacţiunii dintre activităţile mentale conştiente şi subconştiente, legate de împrejurări prezente şi trecute, ar trebui să fie suplimentată şi de alte teorii, bazate pe fapte de alt ordin.

Bărbaţii şi femeile sunt mult mai mult decât un simplu „*locus*" al răspunsurilor conştiente şi, subconştiente la un mediu dat. Ei sunt totodată şi nişte tipare unice, moştenite (în cadrul unei anatomii unice, moştenite) ale acţiunilor biochimice; şi aceste tipare de contururi trupeşti şi dinamici celulare sunt, într-un fel, legate de tiparele unei activităţi mentale individuale. Nu ştim precis cum sunt legate, pentru că nu deţinem încă o ipoteză satisfăcătoare care să ne explice influenţa materiei asupra spiritului şi a spiritului asupra materiei. Dar interacţiunea e evidentă dintotdeauna şi o cunoaştere detaliată a domeniilor în care activităţile organice determină şi sunt la rândul lor determinate de activităţile mentale, este în continuă dezvoltare.

Ipoteza fundamentală freudiană constă într-un determinism ambiant care ignoră ereditatea, o psihologie aproape nudă, care e foarte aproape de ignorarea corelaţiilor fizice ale activităţii mentale.

Istoricul cazurilor freudiene conţine arareori o descriere amănunţită a pacientului tratat. Este pacienta una dintre femeile cu tendinţă de îngrăşare, sau e congenital slabă? Are pacientul tendinţe de mezomorf, sau e un ectomorf hipersensibil, introvertit? Nu ni se spune.

Şi totuşi, de la Homer încoace, fiecare om de litere a ştiut întotdeauna că un studiu atent al oamenilor nu poate fi niciodată izbutit atâta timp cât nu se pun asemenea întrebări şi nu li se răspunde cu conştiinciozitate. Şi pentru oricare psiholog, ştiinţific sau intuitiv, practic sau teoretic, nu e deloc lipsit de importanţă să ştie câte ceva despre activităţile mentale precum şi despre dimensiunile şi forma corpului legat de un anumit tip de activităţi spirituale. Dar în literatura freudiană ortodoxă trupurile în totalitatea lor, aproape că nici nu sunt puse în discuţie.

Ce-i drept, gura şi anusul se bucură de foarte mare atenţie – dar ca şi cum între acestea două nu ar mai exista nimic altceva.

Din pricina tuturor acestor grave deficienţe, freudismul ortodox cedează locul, în terapie, unei metode eclectice. Din ce în ce mai mult este recunoscut faptul ineluctabil că bărbaţii şi femeile sunt o specie de amfibii multiple care trăiesc simultan într-o jumătate de duzină de universuri disparate. Numai prin abordarea problemei naturii umane pe toate fronturile sale – chimic şi psihologic, verbal şi non-verbal, individual, cultural şi genetic – putem spera să o înţelegem din punct de vedere teoretic şi să realizăm ceva în practica educaţională şi terapeutică.

Freud a adus contribuţii importante la soluţionarea problemei naturii umane doar într-unul dintre sectoarele unui singur front, şi anume al celui psihologic. Rezultatele muncii sale sunt acum pe cale a fi corelate cu rezultatele muncii altor cercetători, privind celelalte sectoare ale aceluiaşi front, precum şi alte fronturi.

Teoria ştiinţifică asupra naturii umane care e acum pe cale de a se alcătui, e mai aproape de noţiunea homerică a unei asociaţii, în plină controversă, de factori somato-psihici, decât de ipoteza mai „spirituală" a unui suflet autonom, unitar, detaşabil, întemniţat în trup, sau de iluzoria noţiune carteziană a unui suflet ataşat, într-un fel sau altul, la un automat.

j (William Blake, în *Căsătoria Cerului şi a Iadului1* ne-a oferit un soi de profetică schemă a noiir concepţii, non-carteziene şi non-platonice asupra omului: „Toate Bibliile şi codurile sfinte au fost pricinile următoarelor greşeli:

1. Că Omul ar avea două principii reale de existenţă, adică: un Trup şi un Suflet.

2. Că Impulsul, numit Răul, ţine de Trupul omenesc şi că Raţiunea, numită Dumnezeu, ţine de Suflet.

3. Că Dumnezeu îl va osândi pe Om la chinuri veşnice pentru că urmează pornirile Impulsului.

Dar următoarele enunţuri, care le contrazic pe cele de mai sus, sunt adevărate:

1. Omul nu are un Trup distinct de Suflet; pentru că ceea ce numim Trup este o porţiune de Suflet desluşită prin cele cinci simţuri, care în vremea noastră sunt canalele de scurgere ale spiritului.

2. Impulsul este unica sursă de viaţă şi izvorăşte din trupul omenesc, iar Raţiunea este îngrăditura sau circumferinţa exterioară a Impulsului.

3. Impulsul este Bucuria Veşnică”.

Cele de mai sus nu constituie numai o prefigurare a descoperirilor ştiinţifice; ci şi un program pentru o literatură viitoare. Graţie muncii unei armate de cercetători ştiinţifici în numeroase domenii, graţie de asemenea filosofilor care anticipă şi organizează, omul de litere poate să beneficieze azi de un ase-J menea program.

În vremea lui Blake, convertibilitatea trup-suflet era o ipoteză lipsită de o solidă bază factuală, lipsită

1 Cea mai importantă operă în proză a lui William Blake, apărută în 1790, în care autorul, adoptând o poziţie revoluţionară, neagă pedeapsa eternă şi autoritatea bisericească.

de un fundament şi o suprastructură filosofică. În zilele noastre avem la îndemână informaţia de bază şi coordonarea filosofică, ce aşteaptă doar să fie transfigurate, provocându-l pe omul de litere să purifice cuvintele tribului său astfel încât să le facă apte de a sprijini o teorie a naturii umane mai subtilă şi mai cuprinzătoare decât oricare dintre teoriile elaborate de filosofii poeţi şi protosavanţii din secolele anterioare.

A gândi ştiinţific şi în acelaşi timp artistic la problemele amfibianismului multilateral şi ale cauzalităţii multiple este o treabă grea, care cere efort. E mult mai uşor şi mai satisfăcător să gândeşti la problemele umane în termenii cauzelor unice şi ai panaceelor magic eficiente. Fără îndoială, aceasta este pricina pentru care, în trecutul apropiat, oamenii de litere au acordat mult mai multă atenţie psihanalizei decât ipotezelor mai puţin spectaculoase, dar mai lămuritoare, prin care fiziologii, biochimiştii, psihologii experimentali, antropologii şi cei ce se ocupă de ştiinţele sociale au îmbogăţit patrimoniul cunoştinţelor ştiinţifice. Ipoteza freudiană exercita atracţie prin simplul fapt că era unilaterală şi simplistă. O ipoteză autentic ştiinţifică asupra naturii umane nu atrage tocmai pentru că e autentic ştiinţifică – pentru că refuză să simplifice şi, dimpotrivă, stăruie să îmbrăţişeze cât mai multe aspecte ale unei relaţii extrem de complexe.

În acest context, e vrednic de remarcat că oamenii de litere sunt întotdeauna gata să prelucreze cu trudă subiecte obscure de natură neştiinţifică, dar nu sunt dispuşi să investească acelaşi efort pentru transfigurarea artistică a unor materii prime ştiinţifice, intrinsec mai clare.

Iată, de pildă, versurile cu care începe poemul lui Ezra Pound „*Lângă Perigord*”.

Un Perigord, preş del muralh Tan que i puosch om gitar ab malh. Ţi-ar place, Maestre Cino, să iasă inimile Oamenilor din pulbere şi să-şi spună Tainele nu-i aşa? Citeşte-atunci printre rândurile Lui Uc St. Cire, Dezleagă-mi ghicitoarea, povestea doar o ştii. 1

Şi poemul continuă astfel – Browning într-o haină modernă – dar o haină modernă cârpăcită cu petice din provensala veche, garnisită şi înzorzonată cu tot felul de farafastâcuri medievale. Ca să poată sesiza sensul a ceea ce se comunică, cititorul de cultură medie trebuie să muncească la descifrarea citatelor şi aluziilor istorice la fel de greu cum ar munci la înţelegerea termenilor tehnici dintr-un articol apărut în revista „Natura” sau în „Arhivele Neurologiei”.

Inutil să subliniem, nu există niciun fel de corespondenţă directă între meritele unei opere literare şi importanţa subiectului ei. Întâmplări obişnuite şi idei banale au servit ca materie primă la făurirea unor opere nemuritoare. În acelaşi timp, teme de importanţă majoră încăpute pe mâna unor scriitori bine intenţionaţi dar netalentaţi s-au prefăcut în cea mai plată literatură. Dar acolo unde e vorba de realizările unor talente autentice, desigur. că o bucată literară bine scrisă, tratând un subiect interesant şi important în sine, este neîndoielnic preferabilă unei bucăţi bine scrise, dar care tratează un subiect lipsit de interes şi de importanţă. Cel puţin pentru mine, faptele înregistrate şi ipotezele emise de oamenii de ştiinţă în legătură cu străvechea problemă a omului privit în multiplul său amfibianism, sunt exrem de interesante şi de importante – mult mai interesante şi mai importante decât, să zicem, anecdota medievală care formează tema poemului domnului Pound. Admir poemul, dar aş fi dorit ca autorul său, *îi miglior fabbro* şi experimentat purificator al cuvintelor tribului, să-şi fi folosit talentele pentru a transfigura unele dintre descoperirile ştiinţei moderne, făcând astfel cu putinţă ca această nouă materie primă să-şi găsească locul, alături de tradiţionalele subiecte ale poeziei, într-o operă de înaltă valoare literară.

Omul, această amfibie multiplă, trăieşte într-o stare cronică de război civil, mai ascuţit, sau mai domol. Studiul adevărat al omenirii este întotdeauna un studiu al „cruntei dispute între damnaţiune şi lutul muncit de pasiuni”, al acelei

…trudnice condiţii-n care-i zămislită umanitatea Născută sub o

lege, sub alta pusă la-ncercare Sădită în trufie, şi-osândind vanitatea Din fire bolândă, dar simulând vigoare.2

Şi Fulke Greville îşi încheie strofa cu o întrebare:

Prin aste legi contrarii, Natura ce-o fi urmărit, Pasiune şi raţiune, şi cuget împărţit?

La vechile răspunsuri teologice, metafizice şi paleofiziologice, ştiinţa secolului XX a adăugat şi altele de o natură diferită. Disputa cruntă între damnaţiune şi lutul muncit de pasiuni este privită

1 Ezra Pound – *Ne-ar Perigord*.

1 Cel mai bun făurar (it.) – este dedicaţia făcută de T.S. Eliot lui Ezra Pound la poemul „Ţara pustie".

2 Citat din poemul *Mustapha* de Fulke Greville (1554 – 1600).

acum ca expresia faptului că o veche tulpină de creier este asociată cu o scoarţă nouă, supradimensionată; că un sistem endocrin dezvoltat în vederea supravieţuirii în sălbăticie a fost plasat în trupurile unor bărbaţi şi femei care trăiesc în condiţiile unor grădini zoologice culturale de un tip sau altul. Şi situaţia fiecărui individ în parte se complică prin faptul că, din punct de vedere anatomic şi biochimic, este unic. Trăsăturile care-l deosebesc de alţi indivizi sunt, pentru el, aproape la fel de importante ca şi similitudinile – în unele cazuri, chiar, i se par mai importante. Explicaţiile ipotetice date de ştiinţa modernă nu ne sunt oferite pe calea experienţei imediate. Dar nici explicaţiile ipotetice ale teologiei şi metafizicii n-au fost oferite pe asemenea cale. În acest context anume, experienţa noastră imediată cunoaşte o singură formă: cea a cronicului război civil dinlăuntrul nostru, şi a consecinţelor sale: anxietate, furie, frustrare şi aşa mai departe. Explicaţiile date în termenii lui Dumnezeu şi ai Satanei, ai păcatului, conştiinţei şi imperativului categoric, ai doctrinei *karma*, graţiei divine şi predestinării sunt la fel de uşor deductibile, la fel de public raţionale ca şi explicaţiile omului de ştiinţă în termenii evoluţiei şi neurologiei, a unicităţii biochimice în dezacord cu cerinţele educaţionale de uniformitate.

O reacţie individuală la o ipoteză publică poate constitui o experienţă particulară de mare intensitate. De pildă, în trecut, se înregistrau, în mod comun, crize de deprimare şi sinucideri disperate în rândul persoanelor slabe de înger, care luau prea în serios sanctificatele noţiuni ale osândei veşnice pentru păcătoşii care încălcaseră legile promulgate de mentalitatea locală. Disperarea ca

reacţie subiectivă la ipoteza publică a iadului, poate ceda locul consolării ca reacţie subiectivă la ipoteza publică a izbăvirii. În mod analog, reacţiile subiective la ipotezele publice ale geologiei lyelliene şi biologiei darwiniste au luat la unii indivizi forma unei plăcute senzaţii, absolut particulare, de eliberare din cătuşele străvechilor superstiţii, iar la alţii s-au manifestat printr-un deprimant simţ de frustrare, prin experienţa incomunicabilă a totalei singurătăţi într-un univers ostil.

Reacţiile subiective la ipotezele enunţate de ştiinţa modernă cu privire la natura umană pot lua forma deprimării individuale, bucuriei individuale, indiferenţei individuale – în funcţie de temperament şi de educaţie. Ceea ce trebuie însă reţinut este faptul că oricât ar fi ele de uşor deductibile şi public raţionale, ipotezele ştiinţifice asupra omului în multiplul său amfibianism pot lesne stârni, într-o minte cultivată, experienţe unice de bucurie sau tristeţe, de speranţă în viitor sau de nostalgică melancolie.

În trecut, scriitorilor li s-a părut foarte uşor să încorporeze în poemele, piesele, sau povestirile lor ipotezele uman dramatice şi pitoreşti ale teologiei şi metafizicii. Gândiţi-vă, de pildă, la subiectul etern valabil al intemperiilor climatului sufletesc, cu prefacerile subite ale tonalităţii simţirii, ale concepţiei asupra lumii, ale judecăţilor de valoare. Cât de simplu i se părea lui George Herbert să lege aceste experienţe personale de doctrinele publice ale Bisericii! „Cine ar fi crezut că inima mea ofilită şi închircită şi-ar putea redobândi prospeţimea!” 1 întreabă el. Dar de fapt, şi-a redobândit prospeţimea, aşa încât „acum, la bătrâneţe, înmuguresc din nou; După atâtea morţi, eu trăiesc şi scriu”.

O, Stăpâne Preamărite, asta ţi-e puterea.
Faci omul să se pârjolească în chinuri de Infern
Şi într-o clipă iară spre Rai ţi-l poartă vrerea.

1 Citat din poemul *The Temple* de George Herbert (1593 – 1633).

Sau „O, Doamne, cât de bogate, de proaspete sunt vizitele tale!” Cuvintele sunt luate dintr-o poezie de Henry Vaughan:

Ramurile-mi pustiitese-ncovoiau de durere
Mânjite cu colb şi noroi…
Dar dintr-odat privirea Ta radiind o mângâiere
A prefăcut pustiul în flori şi muguri noi
Ce răspândesc miresme şi-arome de plăcere *.

În aceste două foarte frumoase poeme, experienţele personale se armonizează cu concepţia publică despre lume a unei filosofii religioase care încă privea intervenţia supranaturală ca o explicaţie suficientă pentru trăirile psihologice neobişnuite.

Pentru omul de litere al secolului XX, această ispititoare cale a minimei rezistenţe e barată. Singurele ipoteze, privind versatilitatea stărilor sufleteşti, care pot fi încorporate într-un poem contemporan sunt cele confirmate de ştiinţa contemporană. Şi noi trăim experienţe personale de neîmpărtăşit, în care infernul alternează cu paradisul, iar dimineţile însorite de mai se eclipsează, de la un moment la altul, în miezuri de noapte de decembrie, în forul nostru interior, aceste schimbări ne apar ca înfăptuite de mâna unui Dumnezeu sau a unui diavol ce-ar sălăşlui în noi. Dar la nivelul public al deducţiei raţionale, avem toate motivele să le socotim drept rezultante ale prefacerilor care au loc în organism. Am învăţat că există o endocrinologie a bunei dispoziţii şi a deprimării, o chimie a viziunilor interioare mistice, şi, legată de sistemul nervos autonom, o meteorologie" şi chiar, după profesorul Piccardi 2, o astrofizica a stărilor sufleteşti versatile.

1 Citat din poemul *Silex Scintillans* de Henry Vaughan (1622 – 1695).

2 *Auguste Piccardi* (1884 – 1962), fizician belgian, colaborator al lui Einstein.

Ipotezele ştiinţei moderne se referă la o realitate mult mai subtilă şi mult mai complexă decât acea lume abstractă, verbală, a noţiunilor teologice şi metafizice. Şi, cu toate că este o determinantă a naturii umane şi a comportamentului uman, această realitate e non-umană, esenţialmente nedramatică, lipsită total de atributele evidente ale pitorescului. Din această cauză va fi dificil să încorporezi ipotezele ştiinţei în opere de artă armonioase, impresionante şi convingătoare – evident, mult mai dificil decât era pentru înaintaşii noştri să încorporeze noţiunile unor obsesii demonice, sau cea a unui Dumnezeu Atotputernic, care se joacă arbitrar cu sufletele creaturilor sale. Dar, pentru un artist dotat, o dificultate nu înseamnă niciodată o pledică de nebiruit; ci numai o provocare la o luptă intelectuală, un stimulent pentru noi realizări. Armele conceptuale şi lingvistice cu care trebuie purtată această luptă specială nu au fost încă inventate. Nu ştim, şi până când nu se va ivi un artist mare care să ne înveţe ce trebuie să facem, nu vom şti cum pot fi purificate poetic cuvintele

încâlcite ale tribului nostru şi cele prea precise ale manualelor, astfel încât să poată armoniza experienţele noastre personale şi de neîmpărtăşit, cu ipotezele ştiinţifice în termenii cărora îşi găsesc explicaţia. Dar mai devreme sau mai târziu mijloacele necesare vor fi descoperite, armele potrivite vor fi făurite, mult aşteptatul pionier al geniului se va ivi, şi, absolut întâmplător, ca şi cum ar fi lucrul cel mai firesc din lume, ne va indica şi drumul ce trebuie urmat. Care anume va fi acest drum, nu putem prevedea. Criticul care ar fi putut prevesti ce va face Shakespeare din dramă, ar fi trebuie să fie un alt Shakespeare. În care caz, inutil să mai spunem, nu şi-ar fi pierdut timpul vorbind despre noua literatură, ci ar fi înfăptuit-o.

Calea cea mai potrivită pentru a studia omenirea este Omul şi, alături de om, studiul cel mai potrivit pentru omenire este Natura – acea Natură din care Omul e o parte proeminentă şi cu care, dacă speră să se conserve ca specie, dacă aspiră să realizeze ce-i mai bun din potenţialul său individual şi colectiv, trebuie să înveţe să trăiască în armonie.

Ce alte materii prime pentru crearea unor noi opere de artă poate să mai adauge ştiinţa la această uriaşă temă?

Să începem cu ecologia şi cu aplicaţiile sale practice în tehnicile conservării, reproducerii resurselor naturale, controlului bolilor, cultivării filoanelor de rezistenţă, hibridizării, şi a tuturor celorlalte mijloace prin care omul încearcă să menţină sau, dacă nu există, să creeze o relaţie satisfăcătoare cu mediul înconjurător. Aceste mijloace, faptele acumulate precum şi teoriile ştiinţifice pe care acestea se bazează prezintă un interes nu numai intrinsec; ci au o semnificaţie profundă pentru implicaţiile lor etice şi filosofice. În lumina a ceea ce cunoaştem despre raporturile dintre făpturile vii, între ele şi cu mediul înconjurător anorganic – şi a ceea ce cunoaştem, pe pielea noastră, despre problemele suprapopulaţiei, agriculturii dezastruos organizate, despăduritului fără rost, păşunatului distructiv, precum şi a poluării apelor, poluării aerului, sterilizării sau ruinării solului productiv – a devenit limpede ca lumina zilei că Legea de Aur a ecologiei se aplică nu numai la relaţiile dintre indivizi sau colectivităţi umane, ci şi la relaţiile acestora cu alte fiinţe vii şi cu planeta pe care călătorim în spaţiu şi în timp.

„Ce ţie nu-ţi place altuia nu face”. Vrem să fim bine trataţi de Natură? Atunci trebuie ca şi noi să tratăm bine Natura. Inumanitatea

omului faţă de om a fost întotdeauna condamnată; şi, unele religii condamnă şi inumanitatea omului faţă de natură. Nu religiile care-l consideră pe Dumnezeu o entitate total distinctă, o Făptură aparte de lumea creată. Acestea iartă implicit inumanitatea omului faţă de natură. Animalele, spune cucernicul teolog catolic, sunt lipsite de suflet, aşadar te poţi folosi de ele ca de nişte obiecte neînsufleţite.

Implicaţiile etice şi filosofice ale ştiinţei moderne sunt mai curând budiste decât creştine, mai curând totemice decât pitagoreice sau platonice. Pentru un ecolog, inumanitatea omului faţă de natură merită o condamnare tot atât de severă ca şi inumanitatea omului faţă de om. E ticălos şi profund stupid nu numai să tratezi animalele de parc-ar fi obiecte, dar e ticălos şi stupid să tratezi şi obiectele de parc-ar fi *simple* obiecte. Ele trebuie considerate ca părţi componente ale unui întreg planetar viu, în mijlocul căruia indivizii umani şi colectivităţile umane sunt nişte ţesuturi şi organisme de un fel special – uneori, vai, oribil contaminate, ciuruite de o malignitate în floare.

Pentru vechii greci, *hubris*, acea violentă şi infatuată aroganţă ce caracterizează atât de odios omenirea civilizată, era considerată ca un păcat tot atât de mare când era îndreptată împotriva naturii, ca şi atunci când era îndreptată împotriva semenilor oameni. Justeţea esenţială a intuiţiilor lor etice, în această privinţă, e confirmată de descoperirile ştiinţei contemporane. Ca şi simţul lor pentru cumpătare în toate domeniile, repulsia lor faţă de extreme şi de unilateralitate.

Astăzi ştim că natura e un sistem de balanţe dinamice, şi când o stare de echilibru a fost răsturnată, se iveşte întotdeauna tendinţa de a se stabili un nou echilibru între forţele angrenate. Idealul legii de aur a ecologiei îşi are rădăcinile în ordinea naturii, între unele categorii de fapte observate şi unele categorii de valori afective pot fi detectate anumite punţi. Existenţa unor asemenea punţi e de extremă importanţă pentru omul de litere al cărui cel mai potrivit studiu este Omul, şi, alături de Om, Natura. Pe acest teren de legătură între două universuri, socotite prin tradiţie ca absolut disparate, artistul va putea să descopere materia primă pentru un nou gen de literatură a Naturii.

Ştiinţa construieşte uneori noi punţi de legătură între universuri de discuţie şi experienţă considerate până atunci ca separate şi eterogene. Dar tot ştiinţa dărâmă punţi vechi şi deschide prăpăstii între universuri care, prin tradiţie, fuseseră considerate legate.

După cum am văzut, Blake şi Keats îl detestau pe Isaac Newton

pentru că tăiase vechile legături dintre stele şi ostile cereşti, dintre curcubeu şi Iris, şi chiar dintre curcubeu şi Arca lui Noe, dintre curcubeu şi Iehova – a tăiat legăturile şi, în felul acesta, a depoetizat lumea omului, şi i-a răpit semnificaţia. Dar în secolul ştiinţei lumea nu mai poate fi privită ca un mănunchi de simboluri ce reprezintă noţiuni „de dincolo". *Alles Vergaengliche ist NICHT ein Gleichnis. i*

Lumea este intrinsec poetică, şi semnificaţia ei constă în ea însăşi. Sensul ei este uriaşul mister al propriei sale existenţe, şi al faptului că suntem con—! ştienţi de această existenţă. Versurile lui Words-l]!

1 Tot ce-i vremelnic *NU* e alegorie (germ.). Parafrazat după Goethe: Tot ce-i vremelnic e numai alegorie (*Faust*)] §

worth „… ceva infiltrat mult mai adânc / Care sălăşluieşte în lumina asfinţitului… şi în cugetul omului" alcătuilesc o temelie mai adânc împlântată şi mai trainică pentru zidirea unei vieţi şi a unei arte susţinătoare de viaţă, decât poate oferi orice mitologie tradiţională.

Dar miturile există încă, şi încă-şi mai exercită atracţia asupra unei părţi din spiritul uman – o parte, ce-i drept, mai nestatornică, mult mai puţin „adânc infiltrată" decât acel mare Ceva fără de nume din poemul lui Wordsworth, totuşi importantă din punct de vedere psihologic.

Scriitorul contemporan, atunci când se pregăteşte să scrie despre Natură, se găseşte faţă-n faţă cu o problemă fascinantă – problema armonizării, în contextul unei singure opere de artă, a vechilor, îndrăgitelor materii prime înmânate lui de făuritorii de mituri de altă dată, cu noile descoperiri şi ipoteze cu care-l asaltează ştiinţa zilelor sale.

Să analizăm această problemă în termenii unui caz particular. În această a doua jumătate a secolului XX în ce fel trebuie să trateze, un scriitor de limbă engleză, privighetorile? Primul lucru care trebuie remarcat este că, în Anglia, stropirea gardurilor vii cu substanţe chimice menite să distrugă buruienile a stârpit cea mai mare parte din populaţia de felurite omizi, ceea ce are drept rezultate faptul că privighetorile mâncătoare de omizi (ca şi cucul mâncător de omizi, precum şi acele ex-omizi, care-s fluturii) au devenit rarităţi într-o ţară în care odinioară constituiau una dintre materiile prime poetice cel mai larg răspândite.

1 Citat din poemul *Lines Composed a Few Miles Above Ţintern*

Abbey (Versuri compuse la câteva mile deasupra Abaţiei Ţintern).

Iată un subiect pentru un eseu amplu ramificat, pentru un poem, liric şi reflexiv în acelaşi timp, pentru un lung capitol într-un roman proustian.

Mulţumită ştiinţei, avem azi substanţe chimice care stârpesc buruienile din gardurile vii. Substanţele sunt folosite, buruienile conştiincios stârpite – şi, odată cu ele, baza biologică a unei îndelungi tradiţii de simţăminte şi expresii poetice.

Oamenii trebuie să acţioneze, dar nu trebuie să uite niciodată că sunt incapabili să prevadă consecinţele mai îndepărtate ale acţiunilor lor. Fără buruj icni, nu-s omizi. Fără omizi, nici Filomela cu dulcele-i viers, nici lamentaţii sau farmecul ferestrelor} vrăjite.

În lumea noastră totul are un preţ, nimeni nu capătă nimic fără să dea ceva în schimb; plăteşti pentru fiecare grăunte de pe orice fel de ogor, fie plată pe loc, fie într-o serie de rate fără de sfârşit.

Substanţele chimice nu sunt singura contribuţie a ştiinţei la problema literară a privighetorii. Datorită celor ce studiază păsările şi comportamentul animalelor, cunoaştem astăzi mult mai multe despre cântecul privighetorii decât ştiau cei din trecut. Nemuritoarea pasăre (precară nemurire, după cum ne-au demonstrat recentele experienţe cu substanţele distrugătoare de buruieni) continuă să-şi cânte – acolo unde se găsesc încă omizi din belşug – vechiul, imemorialul cântec dureros:

Ascult în întuneric
Când al tău suflet preschimbat e-n harpă
Cu negrăit extaz! 1

1 Citat din „Odă la o privighetoare" de J. Keats. (trad. J de Aurel Covaci).

sub clar de lună ascult în timp ce:
Talazuri de cânt inundă frunzişul Iarăşi – auzi Eterna pasiune Eterna suferinţă!"

Şi, în timp ce ascultăm, mituri străvechi se perindă prin faţa ochilor minţii:

Şi nu deslueşti tu oare.
Aici, în iarba englezească scăldată-n clar de lună.
Palatul cel crunt din pustiul trac?
Şi nu descifrezi
Cu-obrajii în flăcări şi ochii secaţi

Vălul cel străveziu, şi Sora ta mută înlănţuită-n păcat?

Sau, de la poveştile de groază, crimă, scandal sexual şi miraculoase intervenţii extraterestre ale vechilor greci, atenţia poetului care ascultă lunecă spre altă tradiţie îndrăgită. Şi iată ce aude acum:

O cale şi-a tăiat acelaşi viers în sufletul lui Ruth, râvnindu-şi casa

Plângând printre străinele bucate2

Un veac după Keats, şi o jumătate de veac după Matthew Arnold, domnul T.S. Eliot a folosit aceeaşi tradiţională materie primă a simţirii poetice englezeşti şi a expresiei poetice. Şi el a scris despre Philomela de lângă barbarul rege:

1 Citat din „Philomela" de Matthew Arnold. 2 Citat din „Odă la o privighetoare" de J. Keats. (trad. de Aurel Covaci).

Privighetoarea mai umplea acolo

Cu glasul ei neprihănit pustiul

Şi mai jelea – de lume urmărită – „Tri, tri" – cântând urechilor murdare.1

Şi cât de înrădăcinat, de înnăscut murdare sunt aceste urechi! Urechile lui Sweeney, urechile doamnei Porter, urechile lui Rachel nee Rabinovici. Dar, în acest timp, privighetorile.

Privighetorile îşi deapănă cântul

Pe lângă mănăstirea Sacre Coeur.

Şi au cântat şi în pădurea sângeroasă

Când Agamemnon răcnea în suferinţă.

Şi au cernut triluri lichide

Ce-au maculat linţoliul ţeapăn de umilinţă.2

Iată-ne îndărăt printre străvechile poveşti de crimă, scandal sexual şi intervenţii supranaturale. În literatura legată de privighetori a domnului Eliot, singurele noutăţi sunt murdăria urechilor care ascultă şi vecinătatea mănăstirii Sacre Coeur. În rest, Agamemnon şi regele din Daulis; Sweeney şi Preafericita Marguerite-Marie Alacoque, sordidul modern, barbaria antică şi religiozitatea barocă – iată suprastructura mitologică, consonantele culturale şi subtonurile satirice cu care cântecul păsării nemuritoare pătrunde până la un mare poet contemporan. Când citeşti „Ţara pustie" şi „Sweeney printre privighetori", n-ai bănui pentru nimic în lume că domnul Eliot e contemporan cu Eliot Howard şi Konrad Lorenz. Când vorbeşte despre

Filomelă, o face la fel ca Arnold şi Keats – considerând-o o creatură cu

1 Citat din poemul „Ţara pustie" de T.S. Eliot (trad. de Aurel Covaci).

2 Citat din poemul *Sweeney printre privighetori* de T.S. Eliot.

simţăminte umane, care-şi cântă viersul într-un cadru de referinţă cultural. Prin o mie nouă sute douăzeci, când domnul Eliot scria aceste poeme, motivele pentru care cântă păsările erau bine cunoscute. Howard şi colegii săi entomologi descoperiseră ce înseamnă trilurile Filomelei şi ce finalitate au.

Omul e măsura tuturor lucrurilor. Cât de adevărat – pentru noi! Dar pentru privighetori, măsura universului privighetorilor sunt privighetorile; pentru tigri, măsura lumii tigrilor sunt tigrii. Faptul că etnologii au fost capabili să recunoască acest adevăr şi să acţioneze pe baza lui reprezintă un triumf al metodei ştiinţifice.

Filomelă, după cum rezultă, nu e Filomelă ci masculul ei. Şi când cântă privighetoarea-mascul, n-o face din durere, nici din pasiune, nici în extaz, ci pur şi simplu cu scopul de a proclama celorlalte privighetori-mascul că şi-a stabilit un teritoriu şi că e gata să-l apere împotriva oricăror intruşi. Şi ce-l face să cânte noaptea? Pasiunea pentru lună, o atracţie baudelaireană pentru întuneric? Nicidecum. Cântecul care se aude la răstimpuri, noaptea, se datorează faptului că, asemenea tuturor celorlalţi membri din specia sa, privighetoarea are un sistem digestiv care-o face să simtă nevoia de hrană la fiecare patru-cinci ore din cele douăzeci şi patru. Dispunând de omizi, în aceste intervale de hrănire, îşi previne rivalii (Tri, tri, tri), să nu se atingă cumva de proprietatea sa privată. Când puii au ieşit din ouă şi patriotismul teritorial încetează a mai fi necesar, în trupul privighetorii-mascul intervine o prefacere glandulară care pune capăt cântatului.

Eterna pasiune, eterna suferinţă, glasul inviolabil şi trilurile de extaz lasă locul tăcerii, spartă uneori doar de un cârâit răguşit.

Pentru omul de litere al secolului XX, această informaţie nouă în legătură cu o arhitradiţională materie primă a poeziei, constituie o potenţială materie primă poetică în sine. A o ignora cu totul, înseamnă a comite un act de laşitate literară. Noile descoperiri în legătură cu privighetorile constituie o provocare de la care ar fi meschin să dai înapoi. Şi încă ce provocare! Cuvintele tribului şi cele ale manualelor ar trebui purificate într-un limbaj cu sensuri multiple, menit să exprime

simultan adevărul despre privighetori, aşa cum există ele în lumea lor de omizi, glande endocrine şi posesiuni teritoriale, precum şi adevărul despre reacţiile făpturilor umane care ascultă cântecul privighetorii.

Este un adevăr de o stranie complexitate acesta legat de făpturile care pot gândi la pasărea nemuritoare în termeni strict ornitologici şi care, în acelaşi timp (în ciuda ornitologiei, în ciuda murdăriei indelebile a urechilor lor), sunt copleşite de frumuseţea vrăjită când: Piere imnul tău de jale, / Prin pajişti, peste râu. *" Este un adevăr despre făpturile care ştiu foarte bine că tot ce-i trecător *nu* e un simbol a altceva, şi că mintea lor este cea căreia îi place să se întoarcă mereu şi mereu la Filomela şi la oribilele poveşti cu omoruri şi contraomoruri, incesturi şi crime răzbunătoare. Este, în sfârşit, un adevăr despre făpturile în minţile cărora există, infiltrat mult mai adânc decât orice ipoteză ştiinţifică şi chiar decât orice mit arhetipal, acel „Ceva care sălăşluieşte pretutindeni", acea esenţială existenţialitate a lumii – imanentă şi transcendentă în acelaşi timp – acel „aici, înăuntru" care e cea mai profundă şi mai inefabilă dintre experienţele particulare şi, totodată, acel „dincolo, în afară", ca aspect spiritual al universului material, ca o penetrare în spiritul cosmic al organizaţiei unei infinităţi de organizaţii, în perpetuă dispariţie şi în perpetuă reînnoire.

1 Citat din „Odă la o privighetoare" de J. Keats. 248

Gândirea e imatură, subiectul inimaginabil de subtil. Cuvintele sunt puţine şi nu pot fi aranjate decât în anume moduri fixe, convenţionale; contrapunctul faptelor unice este de o infinită amploare, şi succesiunea lor de o indefinită lungime.

Ca limbajul purificat al ştiinţei, sau chiar cel mult mai purificat al literaturii să ajungă vreodată pe măsura lumii date şi a experienţei noastre date, este, prin însăşi natura lucrurilor, imposibil.

Acceptând, cu bucurie, acest fapt, să păşim înainte împreună, oameni de litere şi oameni de ştiinţă, mai departe şi tot mai departe pe tărâmurile mereu mai vaste ale necunoscutului.

(Din volumul *Literatură şi ştiinţă*)

PASCAL

1. ORDINELE

Distanţa infinită care separă trupul de spirit e un simbol al distanţei infinit mai infinite dintre spirit şi caritate; deoarece caritatea este de esenţă supranaturală.

Toate organismele, firmamentul, stelele, pământul cu împărăţiile sale nu valorează cât cel mai firav dintre spirite: pentru că spiritul cunoaşte toate aceste lucruri şi se cunoaşte şi pe sine; în timp ce trupul nu cunoaşte nimic.

Dar toate trupurile laolaltă, toate spiritele laolaltă şi tot ceea ce ele produc, nu valorează cât cel mai firav impuls de caritate. Caritatea aparţine unui ordin infinit superior.

Amestecaţi toate trupurile din lume într-unul singur şi nu veţi izbuti să extrageţi din tot acest amestec cel mai firav gând. Asemenea lucru e cu neputinţă, întrucât ţine de alt ordin. Tot astfel, din amestecul tuturor trupurilor şi spiritelor din lume nu veţi putea extrage un impuls de adevărată caritate; şi acest lucru e cu neputinţă, întrucât caritatea aparţine unui alt ordin, unui ordin supranatural.

Ar fi foarte lesne să criticăm toate aceste afirmaţii. De la bun început e limpede că Pascal n-are niciun drept să afirme că e cu *neputinţă* ca organismele să gândească. Prin aceasta el nu face decât să-şi promoveze ignoranţa şi prejudecăţile metafizice la rangul de lege universală. De bună seamă, ar fi fost mult mai puţin dogmatic dacă ar fi văzut plantele intens emoţionale de la Institutul Bose, sau cărbunele care respiră al lui Warburg. Ce-i drept, nu-i vina lui că a trăit înainte ca aceste experienţe să fi fost efectuate. Dar *e vina lui* că nu a sesizat obiecţiile pur filosofice ce pot fi ridicate la analiza pe care o face el realităţii. Ideea ordinelor de existenţă e profundă şi fructuoasă, cu condiţia însă ca să-ţi alegi ordinele astfel încât ele să corespundă cu realitatea observată. Dar ordinele doctrinei creştin-pascaliene nu corespund. Trupul, spiritul şi caritatea nu sunt realităţi în sine, ci abstracţii din realitate. Soluţiile continuităţii, atât de evidente în experienţa umană, nu derivă din trup, spirit şi caritate, ci din diferitele stări ale realităţii totale, din care aceste entităţi ipotetice au fost abstrase în chip arbitrar. Realitatea, aşa cum o cunoaştem noi, apare întotdeauna ca o îmbinare a celor trei elemente în care Pascal o divide. Şi asta în pofida idealismului. Căci, chiar dacă am acorda credit total idealismului subiectiv – şi acesta este poate unicul dintre sistemele metafizice care rezistă la logică – tot n-am izbuti să diminuăm importanţa materiei. Să zicem că spiritul creează materia; acest lucru nu înseamnă însă că spiritul poate nega existenţa propriei sale creaţii. Deprinderea de a vedea şi a atinge obiectele materiale este una dintre cele de care spiritul nostru nu se poate dezbăra. Să presupunem că

materia este iluzorie; în cazul acesta e o iluzie cronică. Fie că ne place sau nu, materia este mereu prezentă. Tot astfel, spre folosul materialiştilor, este şi spiritul. Şi tot prezente, cu intermitenţe, sunt şi stările psihologice care au fost considerate, pe drept sau pe nedrept, ca fiind ipostaze ale contactului cu o lume spirituală mai înaltă. De dragul clasificării, desigur că putem împărţi realitatea totală şi integrală în materie, spirit şi, în fine, caritate, graţie, supranatural, Dumnezeu, sau orice alt nume doriţi să acordaţi celui de-al treilea dintre ordinele lui Pascal. Dar trebuie să ne ferim a crede în existenţa reală a acestor abstracţiuni convenţioii I

nale; trebuie să rezistăm ispitei de a ne prosterna şi a adora imaginile intelectuale pe care le-am cioplit noi înşine după chipul şi asemănarea lumii (obiective sau subiective) cu care ne-a familiarizat experienţa noastră.

E drept, ispita e mare, pentru că intelectul are o deosebită slăbiciune pentru propriile sale creaţii. Mai mult, în cazul de faţă, abstracţiunile au fost transformate în baza unei realităţi sociale. Oamenii au încercat realmente să-şi pună în aplicare clasificarea în structura societăţii. Greşeala lui Pascal constă în faptul că a aplicat la psihologia individuală şi colectivă clasificarea ierarhică a funcţiilor sociale în: mecanice şi liberale, spirituale şi laice. Am putea spune că a făcut mai mult decât o simplă aplicare: a afirmat că asemenea clasificare este inerentă însăşi naturii umane ba chiar şi celei neumane – aşadar, sistemul de castă ar avea o existenţă obiectivă în – univers. În felul acesta un aranjament social comod a „fost înălţat de el la rangul de factor primordial al psihologiei umane şi al structurii cosmice. Ce-i drept, aranjamentul social în speţă e cât se poate de comod. Toate marile civilizaţii calitative au fost ierarhice. Artele frumoase şi meşteşugurile vieţii au înflorit mai luxuriant în acele societăţi în care a funcţionat o distincţie netă între activităţile mecanice şi cele liberale. Civilizaţia noastră modernă este însă cantitativă şi democratică. Noi nu facem distincţii între mecanic şi liberal – noi facem distincţii numai între bogaţi şi săraci. Societatea occidentală a fost total laicizată – ceea ce a produs efecte deprimante în acele activităţi umane considerate până acum a fi cele mai valoroase. America are douăzeci şi cinci de milioane de automobile şi, în schimb, o artă originală aproape inexistentă.

Pascal a considerat ierarhia socială drept un fapt incontestabil.

E şi firesc. El n-a auzit niciodată de vreo societate în care deosebirea dintre laic şi spiritual să nu fie net delimitată. Totuşi acest fapt nu-l justifică să presupună că ierarhia sa are într-adevăr o existenţă obiectivă în natură.

Realitatea, aşa cum o cunoaştem noi, este un tot organic. Separabile în teorie, cele trei ordine pascaliene sunt, în practică, indisolubil legate. Şi nu trebuie să uităm că materia, spiritul şi supranaturalul sunt abstracţiuni arbitrare ale experienţei, şi că, la fel de bine, am putea concepe şi alte sisteme de clasificare. Soluţiile de continuitate cunoscute de noi. nu derivă, aşa cum susţine Pascal, din aceste trei abstracţiuni, care nu au o existenţă obiectivă, în afara intelectului care procedează la clasificare. Ele pot fi găsite mai curând printre diversele stări ale realităţii integrale, aşa cum este experimentată aceasta de către indivizi diferiţi, sau de către unul şi acelaşi individ în perioade diferite. De pildă în deosebirile dintre omul bolnav şi cel sănătos, dintre cel flămând şi cel sătul, dintre cel plin de pofte şi cel satisfăcut, dintre tânăr şi bătrân, dintre cel înzestrat cu facultăţi normale şi cel anormal, dintre europenii cultivaţi şi papuaşii primitivi; toţi aceştia sunt separaţi între ei de o adâncă prăpastie.

Cei care doresc să afle cât de departe poate ajunge disocierea dintre un individ înzestrat cu un temperament neobişnuit şi ceea ce se consideră realitatea morală şi intelectuală acceptată ca normală de către majoritatea europenilor, n-au decât să citească *Amintiri din Casa Morţilor* de Dostoievski. Vor afla în ce universuri profund deosebite poate trăi unul şi acelaşi om în etape diferite. În teribila *Moartea lui Ivan Mei*, Tolstoi arată cât de profundă, cât de vastă este prăpastia ce separă omul sănătos de „acelaşi om", când moartea şi-a fâlfâit aripa asupră-i. Aceste două opere literare echivalează cu o întreagă bibliotecă de tratate asupra teoriei cunoaşterii şi naturii realităţii. Cele mai multe argumente filosofice sunt contradictorii; ele nu reprezintă decât controversa vehementă dintre doi indivizi care folosesc aceleaşi cuvinte, dar cu înţelesuri total diferite. X Reprezintă vrajba inutilă şi lipsită de speranţă dintre făpturile care aparţin, în ce priveşte gustul şi sentimentele, unor specii zoologice distincte. Un filosof îl acuză pe celălalt de concepţii stupide şi perverse asupra naturii lucrurilor, fără să-şi dea seama că tocmai acele lucruri despre natura cărora el are păreri atât de hotărâte, sunt cu totul diferite de lucrurile discutate de celălalt. Universurile lor sunt paralele; şi, de această parte a infinitului,

ele nu se pot niciodată întâlni.

2. UNIVERSURILE PARTICULARE

Universul în care trăieşte fiecare individ este constituit în parte de ereditate, în parte de deprinderi dobândite. Un om poate să se fi născut cu o puternică tendinţă de a trăi într-un anume soi de univers şi nu în altul; dar aceste tendinţe congenitale nu sunt niciodată absolut exclusiviste. Cosmosul în care trăieşte fiecare dintre noi este, cel puţin în aceeaşi măsură, produsul educaţiei cât şi al moştenirii fiziologice; deprinderea şi repetările de o viaţă întreagă îi determină forma şi conţinutul. Graniţele acestui cosmos sunt fixate convenţional printr-un soi de Tratat de la Versailles lăuntric. Dar un tratat de care Natura refuză să se lase legată în mod rigid şi permanent. Când omul natural, cu încărcătura lui normală de ereditate, simte nevoia să-şi recunoască Parlamentul propriului său spirit, sau să declare război unuia dintre Glorioşii săi Aliaţi, sau să răstoarne Biserica sa personală, atunci o face, cu sau fără mustrări de cuget, până când acţiunea ilegală produce, la momentul convenit, o reacţie către legalitate, iar omul se simte dator să-şi ratifice din nou tratatul. Oamenii se simt obligaţi, dintr-un fel de patriotism intelectual şi moral, să-şi apere în teorie (chiar dacă în practică s-ar putea să-l trădeze) cosmosul particular pe care şi l-au ales singuri; sunt şovin-pozitivişti, sunt chiar de un şovinism mistic. Dar dacă sunt sinceri faţă de ei înşişi, îşi vor da seama că aceste elanuri patriotice sunt, din punct de vedere filosofic, nu numai deplasate, dar şi lipsite de justificare. Prin natura sa, niciun om nu locuieşte exclusiv într-un singur univers. Toate existen*4* ţele – chiar şi cele ale bărbaţilor şi ale femeilor care posedă tendinţele congenitale cele mai marcate – se desfăşoară sub cel puţin două drapele şi, de obicei, chiar sub mai multe. Până şi cel mai frecvent pozitivist se lasă uneori târât de valul unei emoţii mistice. Până şi cei mai vajnici vânători de absolut, esteţii şi idealiştii, trebuie să se preteze la compromisuri cu lumea vulgară a relativităţii şi să i se adapteze măcar în ceea ce priveşte acţiunea de a mânca, de a se adăposti de intemperii, de a se conforma normelor convenţionale, atât cât să nu cadă în ghearele poliţiei. Până şi Podsnap se poate să fi cunoscut uneori licăriri de iubire şi de poezie. Până şi omul cel mai sănătos, cel mai profund „om mediu", cu capul pe umeri, dintre toţi Ivanii Ilici, simte apropierea morţii, cel puţin o dată în cursul existenţei sale. Până şi cel mai evlavios catolic este uneori pyrrhonian * – ba nu, *ar trebui* să fie pyrrhonian (Pascal însuşi o

afirmă). Singurii indivizi cu adevărat consecvenţi sunt morţii; cei vii nu pot fi altfel decât diverşi. Dar orgoliul omului este atât de mare, atât de

1 Personaj din romanul lui Ch. Dickens *Prietenul nostru comun*, întruchipare a mulţumirii de sine, a infatuării şi a mercantilismului.

2 *Pyrrhon* (365 – 270 î.e.n.) filosof antic grec, întemeietorul scepticismului. Considera că nicio afirmaţie nu poate fi mai îndreptăţită decât alta, întrucât lucrurile sunt total incognoscibile.

Intensă e vicioasa lui dragoste intelectuală pentru sistem şi fixitate, atât de profunde sunt spaima şi ura lui de viaţă, încât majoritatea fiinţelor umane () refuză să accepte faptele de mai sus. Oamenii nu vor lsă admită că sunt ceea ce de fapt sunt – fiecare dintre ei o colonie de indivizi separaţi, dintre care I când unul când altul iese la suprafaţa conştiinţei, trăind viaţa care însufleţeşte respectivul organism, Vi-u îndrumându-i destinele. În orgoliul şi spaima lor, oamenii doresc să fie monştri de consecvenţă rigidă; pretind, sfidând realitatea, că sunt tot timpul una şi aceeaşi persoană, gândind mereu aceleaşi gânduri, urmărind întreaga viaţă una şi aceeaşi cale de acţiune. Ei stăruie să fie *sau* Pascal, *sau* Voltaire, *sau* Podsnap, *sau* Keats, când, de fapt, ei sunt întotdeauna şi în momente diferite, câte puţin din ce reprezintă simbolic fiecare dintre aceste personalităţi, şi chiar câte ceva *în plus*. Muzica mea, ca şi aceea a oricărei alte făpturi vii şi conştiente, este un contrapunct; nu o melodie unitară, ci o succesiune de armonii şi discordanţe. Eu sunt când o persoană când alta, „*aussi different de moi merne*, *que des autres*" x după cum spune La Rochefoucauld. Şi, întotdeauna potenţial, iar uneori chiar în realitate şi conştient, sunt doi oameni în acelaşi timp.

În ciuda acestui fapt sau poate că tocmai din pricina lui (pentru că fiecare „în ciuda" este de fapt un „din pricina"), am încercat să pretind că aş fi suprauman de consecvent, m-am străduit să apar ca o întruchipare a unui principiu, un sistem ambulant. Dar nu poţi deveni absolut consecvent decât dacă te pietrifici; şi un sistem filosofic rigid nu este posibil decât cu condiţia de a refuza să iei în consideraţie toate acele numeroase şi necesare aspecte ale realităţii care nu-şi permit să fie explicate în

La fel de deosebit de mine însumi ca şi de ceilalţi (fr.).

termenii sistemului respectiv. Pentru mine, bucuria de a trăi şi de a înţelege a ajuns să depăşească plăcerea, reala plăcere (întrucât conştiinţa că eşti un om de principii şi cu sistem este foarte

măgulitoare pentru propria-ţi vanitate) de a pretinde că sunt consecvent. Prefer să fiu periculos de liber şi de viu, decât să mă ştiu mumifiat în siguranţă. De aceea dau frâu liber inconsecvenţelor mele. Încerc cu toată sinceritatea să fiu eu însumi – adică, încerc cu toată ssinceritatea să fiu toate acele numeroase persoane, care trăiesc în pielea mea şi care, pe rând, sunt stă – pânii destinului meu.

Aşadar, este vorba de o făptură amalgamată, o – colonie de spirite libere şi vii, şi nu de un spirit unitar şi irevocabil fix, ca o muscă fosilizată în chihlimbar, un spirit angajat într-un sistem unic de idei; aşa îmi propun să scriu despre Pascal. îl voi înfă – ţişa în primul rând ca pe un pozitivist, pentru că partea raţionalistă este cea care îmi vine cel mai uşor s-o interpretez. În al doilea rând, îl voi înfăţişa sub deghizarea unui pascalian, parte care iarăşi îmi este apropiată, pentru că şi eu m-am aflat uneori în alte lumi decât cele familiare pozitivistului, şi eu am căutat absolutul pe acele tărâmuri ciudate şi îndepărtate, dincolo de hotarele conştiinţei cotidianului. Şi, în cele din urmă, îl voi înfăţişa ca pe un adorator al vieţii, care acceptă toate faptele contradictorii ale existenţei umane, şi încearcă să contureze un mod de viaţă şi o filosofie (un mod de viaţă necesar inconsecvent şi o filosofie care se contrazice, realist, pe sine însăşi), în concordanţă cu aceste fapte. /

Dacă dorim să schiţăm harta unui munte şi să-i fixăm poziţia în spaţiu, trebuie să-l privim mai întâi din toate unghiurile, să-i dăm ocol de jur-împrejur, apoi să ne căţărăm până în creştetul lui. Cu un om, lucrurile stau la fel. O cercetare unilaterală nu este suficientă pentru a-i fixa forma şi a defini poziţia sa în raport cu restul omenirii; omul trebuie privit din toate unghiurile. Şi asta am încercat eu să fac cu Pascal. În acest eseu veţi găsi prea puţină biografie şi niciun fel de istoric al ambianţei. (Celor ce doresc să-l vadă pe Pascal în contextul secolului său le recomand să citească opere ca *Pascal et son temps* de Strowski şi *Pascal* de Chevalier). Eu unul am încercat să-l situez în peisajul etern al psihologiei umane, să-i fixez poziţia în raport cu factorii neschimbători: trupul, instinctele, pasiunile şi sentimentele, spiritul speculativ. Într-adevăr, pentru toţi acei care-şi vor da osteneala să citească acest studiu, va fi destul de evident că subiectul său nu este Pascal, ci acest peisaj psihologic. Pascal nu e decât un pretext şi o convenţie. Dacă l-am ales pe el, am făcut-o pentru că Pascal, fie prin implicaţiile vieţii sale, fie explicit, prin scrierile sale,

ridică practic toate problemele majore ale filosofiei şi conduitei. Şi cât de minunat le ridică! Niciodată procesul împotriva vieţii n-a fost purtat cu mai multă subtilitate, eleganţă, cu mai multă putere de convingere şi cu o mai admirabilă conciziune. El a explorat aceeaşi zonă pe care o explorez eu acum; s-a dus, a văzut, şi a găsit-o detestabilă. Şi a spus acest lucru până la epuizare – căci ochii săi ageri au văzut totul. Tot ce putea fi spus din punctul său de observaţie, a spus. Rapoartele sale m-au însoţit în tot lungul călătoriilor mele psihologice; au fost Baede-kerul meu. Am comparat descrierile sale cu originalele, comentariile sale cu propriile mele reacţii. Şi pe marginea filelor acestui ghid am notat câteva observaţii. Din acestea s-a închegat eseul de faţă. Pascal este doar din întâmplare subiectul său.

3. ENIGMA

În forma în care au înfăţişat-o oamenii, Enigma Universului cerea un răspuns teologic. Oamenii, suferind şi bucurându-se, doreau să ştie de ce se bucură şi în ce scop suferă. Ei văd lucruri bune şi lucruri rele, lucruri frumoase şi lucruri urâte şi doresc să găsească o raţiune – o raţiune definitivă şi absolută – care să-i lămurească de ce lucrurile sunt aşa cum sunt.

Este totuşi foarte semnificativ faptul că oamenii caută raţiuni teologice numai în legătură cu fenomenele care îi afectează foarte îndeaproape – şi nu se mulţumesc numai să *caute* raţiuni, ci le şi *găsesc*, şi încă în ce cantităţi! În ce priveşte fenomenele care nu-i afectează imediat, fenomenele aflate, ca să spunem aşa, la o oarecare distanţă psihologică de ei, oamenii nu manifestă prea multă curiozitate. În legătură cu acestea, nu fac eforturi să găsească ex/ aplicaţii teologice; îşi dau seama de absurditatea, / inutilitatea de a căuta măcar asemenea explicaţii. Care, de pildă, ar putea să fie finalitatea, raţiunea teologică a faptului că iarba este verde şi floarea soarelui galbenă? Numai cât ridici asemenea întrebare şi îţi dai seama că nu are răspuns. Putem discuta despre unde-lumină, electroni vibranţi, molecule de clorofilă şi altele asemenea; dar orice explicaţie am oferi în termenii acestor entităţi ne-ar lămuri doar *în ce fel* este iarba verde, dar nu şi de ce, Nu există niciun „de ce" – în orice caz niciunul pe care să-l putem noi descoperi şi concepe. Iarba este verde pentru că aşa o vedem noi, cu al Le cuvinte, e verde pentru că *e* verde. Pe de altă parte, nu există nicio deosebire structurală între un fapt verde şi un fapt dureros sau frumos, între un fapt care e culoarea

floarei-soarelui şi fapte care sunt bune sau infernale: unele dintre fapte sunt doar mai „\ (Q îndepărtate de noi din punct de vedere psihologic \ decât altele; asta e tot. Lucrurile sunt generoase sau chinuitoare pentru că aşa sunt. Orice încercare de a explica de ce trebuie să fie aşa este la fel de sortită eşecului ca şi încercarea de a explica de ce iarba e

25»

I

verde. Deci, cu privire la verdeaţă sau la alte fenomene îndepărtate din punct de vedere psihologic, oamenii au recunoscut imposibilitatea misiunii de a căuta explicaţii teologice şi nu le mai caută. Dar ei continuă să-şi scormonească creierii în legătură cu enigmele universurilor morale şi estetice, continuă să inventeze răspunsuri, ba chiar să şi creadă în ele.

4. RĂSPUNSURI LA ENIGMĂ

Pascal cunoştea bine raţiunile psihologice ale întrebărilor şi răspunsurilor cu privire la enigmele cosmice. *Il est bon d'etre lasse et fatigue par Vinutile recherche du vrai bien, afin de tendre les bras au Liberateur*" 1, zice el.

Împrumutând o frază de la autorul Psalmilor, el se reîntoarce într-un alt pasaj la aceeaşi temă: „Apele Babilonului curg şi se prăvălesc şi mătură toate în cale. O, Ţară Sfântă unde totul este statornic şi nimic nu cade!"

Cuvintele sunt ale lui Pascal, dar ele exprimă o dorinţă antică şi universală a omului, acel jind din care s-au născut toţi Zeii, tot ce-i Bine, toate Adevărurile şi Frumosurile, toate Dreptăţile şi Revelaţiile, Unicităţile, Drepturile unei omeniri uluite şi în suferinţă. Căci Absolutul s-a născut din părinţi foarte omeneşti. Istovirea şi nedumerirea, nefericirea şi sentimentul vremelniciei, jindul după o certitudine, dorinţa de justificare morală – aceştia sunt strămoşii săi.

„Prefacere şi năruire" scrie autorul celui mai popular imn englezesc.

1 E (plăcut să te simţi plictisit şi ostenit de inutila căutare a adevăratului bine, pentru ca să poţi întinde braţele către Eliberator (fr.).

„Prefacere şi năruire e tot ce văd în juru-mi O, Tu, cel pururi neschimbat, cu mine fii şi ajută-mi".

Din realitatea* prefacerilor şi năruirilor, logica dorinţelor deduce existenţa a ceva imuabil. Aparenţele sunt multiple şi haotice; o,

dacă lucrurile ar fi mai simple, mai uşor de înţeles! Dorinţa creează; e de dorit să existe numene; de aceea există numene, iar lumea numenală este mai adevărat reală decât lumea vieţii cotidiene. *Quod erat demonstrândum*. Acelaşi truc fermecat îl produce pe acel „Unul" din jalnica şi incomprehensibila îngrămădire a celor mulţi, extrage Binele şi Frumosul din clocotitorul vălmăşag al diverselor gusturi, sensibilităţi şi interese umane, deduce Dreptatea din inegalităţile existente şi Adevărul Absolut din relativităţile necesare şi inevitabile ale vieţii cotidiene. Este un proces similar celui prin care copiii inventează tovarăşi de joacă imaginari, pentru a-şi amăgi singurătatea, sau transformă o bucată de lemn ordinar într-un cal, un vapor, un tren – în orice doriţi. Diferenţa dintre copii şi maturi constă în faptul că cei mici nu încearcă să justifice intelectual compensaţiile lor imaginare; în timp ce maturii, sau mai curând adolescenţii (pentru că marea majoritate a adulţilor ca vârstă n-au depăşit de fapt stadiul adolescenţei, dacă cumva au ieşit total din cel al copilăriei) fac această încercare. Proaspeţii oameni conştienţi şi proaspeţii oameni raţionali au toate defectele proaspeţilor îmbogăţiţi; fac o vulgară paradă de bunurile lor, şi o ostentativă fanfaronadă în ce priveşte forţa lor. Trec în revistă toate crezurile biologice folositoare, toate fanteziile stimulatoare ale copilăriei individuale sau rasiale şi le „explică" pretenţios în termenii unui raţionalism nou-descoperit. Zeii şi zânele sunt înlocuiţi de numene abstracte. Zeus se sublimează în Dreptate, Putere, Unicitate; Atena devine înţelepciunea: Afrodita degenerează în Frumuseţea

cu

Intelectuală. În zilele noastre această înlocuire a zeităţilor antice prin abstracţiuni ipostazate a fost denumită „modernism" şi considerată, în chip ciudat, drept un progres spiritual, o eliberare, un pas înainte spre Adevăr. În realitate, de bună seamă numenele inventate de minţile adolescente sunt, în mod absolut, la fel de false (sau la fel de adevărate, n-ai cum să descoperi care din ele) ca şi personajele mitologice al căror loc l-au uzurpat. Ca simboluri vitale, însă, sunt mai puţin adecvate. Fanteziile copilului sunt inspirate direct de viaţă. În timp ce numenele adolescentului sunt abstracţiuni ale vieţii, evadări din diversitate către o unitate abstractă. Lumea numenelor este un substitut nepotrivit al Ţării Zânelor şi al Olimpului..."

5. PASCAL ŞI RAŢIONALISMUL

Pascal a fost un adult intelectual care s-a silit, în mod deliberat, să gândească asemenea unui filosof creştin – cu alte cuvinte, asemenea unui compus instabil de copilărie şi adolescenţă. A fost însă necruţător faţă de autoîngăduinţele pe care şi le oferă adolescentul în floare. Nu ne putem aştepta ca un critic atât de ascuţit, atât de matur din punct de vedere intelectual, să înghită argumentele pseudologice ale raţionaliştilor. „Râdeţi de filosofie, spunea el, şi atunci veţi fi un adevărat filosof". El însuşi îşi bate joc, chiar cu haz, de filosofie. *Feu M. Pascal*, a scris un contemporan, *appelait la philosophie cartezienne le* Roman de la Nature *semblable a Don Quichotte1*. Ce compliment înalt şi, după părerea mea, nemeritat la adresa lui Descartes! Majoritatea acestor eposuri ciudate pe care le numim sisteme

1 Răposatul domn Pascal denumea filosofia carteziană. Omanul *Naturii*, asemănător cu *Don Quijote*.

filosofice se aseamănă mai curând cu *Arcadia* lui Sidneyx sau cu *Grand* Cyrus2 decât cu *Don Quijote*.

Ce mândru m-aş simţi, dacă aş fi metafizician, să mă văd menţionat pe acelaşi plan cu Cervantes! Dar dacă Descartes ar fi auzit această replică spirituală, s-ar fi simţit mai curând jignit decât satisfăcut. Pentru că Descartes a fost un raţionalist; el credea în realitatea abstracţiunilor sale. Inventând ficţiuni el îşi imagina că revelează adevărul. Pascal, însă, a înţeles lucrurile mai bine. Pascal a fost un critic şi un realist, Pascal a fost matur din punct de vedere intelectual. „*Sufletul nostru*, spunea el, a *fost aruncat în trup*, *unde a găsit materie*, *timp*, *dimensiune*. *De aceea raţionează şi numeşte aceste*. *condiţii natură şi necesitate*, *şi nu poate să creadă în nimic altceva*". Sau în altă parte: „*Nu intră în capacităţile noastre să cunoaştem ce este Dumnezeu sau dacă El există*". S-ar putea crede că citim o prelegere, abreviată din fericire, a lui Kant.

Nu socotesc necesar să repet argumentele prin care Pascal a dărâmat pretenţiile raţionaliştilor de a atinge, prin mijloace omeneşti, cunoaşterea unui absolut. Panoplia lui Montaigne îi stătea, comod, la îndemână; el a ascuţit şi a muiat în venin armele pyrrhoniene aflate în această panoplie. Raţionaliştii au fost măcelăriţi în chip elegant, artistic, dar fără milă. O sută şi ceva de ani mai târziu, aveau să fie din nou măcelăriţi de Kant şi, după scurgerea altui secol, măcelul avea să se repete, de astă dată cu o ferocitate demnă de Timur Lenk, sub mâna

lui Nietzsche. Pragmatiştii, umaniştii, filosofii ştiinţei

1 *Philip Sidney* (1554 – 86), scriitor clasicist englez, autorul romanului pastoral *Arcadia*, în care fiecare capitol se în cheie cu o eglogă.

2 Roman cavaleresc, eroic, de *Madeleine de Scudery* (1609 – 1701).

continuă masacrul. Dar, deşi ciopârţiţi, raţionaliştii ies mereu la iveală asemenea capetelor Hydrei. Lumea cultivată şi cea necultivată colcăie de ei. Supravieţuirea raţionalismului încolţit în ghearele unui ine-l vitabil criticism distructiv, este un tribut adus, dacă l nu inteligenţei umane, cel puţin dragostei ei de viaţă. I Pentru că raţionalismul, în felul său greoi şi cam prostesc este o iluzie cu valoare biologică, anume o minciună vitală. „*Când adevărul unui anumit lucru este necunoscut* – spune Pascal cu două sute de ani – înaintea lui Nietzsche – *e bine să ne găsim un fals oarecare asupra căruia să concentrăm minţile oamenilor*". Unicul defect al raţionalismului ca minciună Vitală este că nu e îndeajuns de vitală. Dacă-i vorba de o minciună vitală, atunci mitologia politeistă era preferabilă sistemului raţionalist al abstracţiunilor. Falsitatea raţionalismului este manifestă pentru oricine şi-ar da osteneala să examineze cu o optică neviciată de prejudecăţi şi cu o inteligenţă obiectivă paralogismele sale. Dacă raţionalismul stimulează viaţa, apoi o face foarte anemic. Fiind un om de o inteligenţă remarcabilă, Pascal şi-a dat seama că nu poate atinge, pe calea raţiunii, absoluturile după care tânjea. Un absolut raţional, înseamnă o contradicţie în sine. Singurul absolut în care ar putea crede un om inteligent este unul iraţional. Faptul că a realizat stupiditatea raţionalismului, l-a confirmat pe Pascal în catolicismul său.

6. REVELAŢIA

„*Cest en manquant de preuves*, spune el despre creştini, *qu'ils ne manquent pas de sens*"[1]. Deci, raţionaliştii care nu se găsesc veşnic în lipsă de dovezi, dau dovadă de lipsă de inteligenţă. Când e vorba de absoluturi, raţiunea devine nerezonabilă. „Il n'y *a rien* şi *conforme à la raison que ce desaveu de la raison*". xFiind un om rezonabil, Pascal a dezavuat raţionalismul şi s-a dedicat, în schimb, revelaţiei.

---

[1] Pentru că dovezile le lipsesc, dau în schimb dovadă de inteligenţă, (fr.).

Absoluturile revelaţiei trebuie să fie absoluturi autentice, ferme, eterne, în mijlocul fluxului difuz al vieţii, absoluturi nealterate de întâmplare. *Trebuie* să fie autentice pentru că revelaţia este, prin definiţie, non-umană. Dar însăşi definiţia non-umanului este umană; iar revelaţiile sunt formulate în termenii limbajului uman, şi sunt produsul unor fiinţe individual umane, care au trăit uman în spaţiu şi timp. Aşadar, fatalmente, ne reîntoarcem la relativităţi. Nici ingenioasele argumentaţii istorice conţinute în părţile următoare din *Pensées* (argumente pe care Cardinalul Newman avea să le dezvolte mai târziu cu obişnuita lui subtilitate), nu contribuie cu nimic ca să ne smulgă din domeniul relativităţilor. Pascal a încercat să demonstreze Adevărul Istoric al revelaţiei creştine. Dar, vai! Adevărul Istoric nu există în sine – tot ce deţinem sunt doar nişte păreri despre trecut, mai mult sau mai puţin probabile, păreri care se schimbă de la generaţie la generaţie. Vorbind matematic, istoria este o funcţie a gradului de ignoranţă şi a prejudecăţilor personale ale istoricilor. Istoria unei epoci care a lăsat în urmă prea puţine documente se află la discreţia descoperirilor arheologice; o descoperire fericită poate duce de la o zi la alta la o revizuire radicală a datelor. În cazurile în care împrejurările par să ne fi condamnat la o ignoranţă definitivă şi permanentă, ne putem aştepta ca părerile istorice să fie cel puţin

1 Nimic nu-i mai conform cu raţiunea decât această dezavuare a raţiunii, (fr.).

tot atât de stabile ca şi lipsa de cunoştinţe a istoricilor. Dar aceasta se întâmplă numai când evenimentele în chestiune sunt total indiferente. Atâta timp cât evenimentele din trecut continuă să deţină o anumită actualitate, istoria lor o să varieze de la epocă la epocă, şi aceleaşi documente vor fi reinterpretate, aceeaşi ignoranţă definitivă va constitui baza unor opinii mereu noi. În cazurile în care documentele sunt numeroase şi contradictorii (iar imperfecţiunea dovezilor umane este atât de mare încât documentele numeroase sunt întotdeauna contradictorii), fiecare istoric va alege mărturia care se potriveşte cel mai bine cu propriile lui prejudecăţi, şi va ignora sau va subaprecia tot restul. Punctul cel mai apropiat de Adevărul Istoric îl constituie opinia identică, susţinută de diverşi istorici succesivi, asupra unor evenimente din trecut care nu stârnesc un interes vital. Opiniile asupra drepturilor de proprietate asupra pământului în Evul Mediu nu sunt susceptibile să fie supuse unor fluctuaţii serioase, din simplul

motiv că problema proprietăţii asupra pământului în Evul Mediu are şi va continua să aibă un interes pur academic. Pe de altă parte, însă, creştinismul nu e o problemă academică. Din această cauză, documentele privitoare la originile religiei vor trece printr-un constant proces de re-interpretare. Dovezile umaneândoielnice (şi toate dovezile umane sunt îndoielnice) au dat naştere şi vor continua să dea naştere, atâta timp cât creştinismul va trebui să justifice un alt interes decât cel pur academic, unei mari varietăţi de opinii generate de spirite variat constituite şi în mod variat atacate de prejudecăţi. Aceasta este realitatea din care Pascal a încercat să extragă acel lucru inexistent: Adevărul Istoric.

7. TEMEIURI ISTORICE ALE CREDINŢEI LUI PASCAL

Poate să pară ciudat faptul că Pascal nu şi-a dat seama de inutilitatea încercării de a descoperi un absolut chiar în revelaţia religiei. Dar dacă el nu a reuşit să trateze catolicismul tot atât de realist cum a tratat alte doctrine, aceasta s-a datorat faptului că Pascal a ţinut să creadă în absoluturile acestuia. El a simţit o nevoie de absolut şi această necesitate temperamentală a fost mai puternică decât inteligenţa sa. Despre temperamentul lui Pascal, despre acel suflet straniu al lui, „*Naturaliter Christiana*" \ dar de un creştinism atât de special şi mai curând înfricoşător, voi vorbi mai târziu. Aci voi menţiona doar împrejurările exterioare care au stimulat dorinţa sa de a crede în absoluturile catolicismului. Acei ani de mijloc ai secolului al şaptesprezecelea, care au constituit scena istorică a scurtei existenţe a lui Pascal, au însemnat pentru Europa ani de nelinişti şi mizerie. Germania era devastată de cel mai sângeros dintre războaiele religioase. În Anglia Parlamentul se războia cu regele. Franţa era frământată de hărţuielile lipsite de sens ale Frondei, într-un cuvânt, era Europa din schiţele lui Callot2. Drumurile Europei erau înţesate de hoarde de lăncieri hămesiţi şi prădalnici, corbii Europei erau ocupaţi să devoreze cadavrele care se bălăbăneau spânzurate de crăcile oricărui stejar mai robust. Pretutindeni violuri şi jafuri, împuşcări şi spânzurări din belşug, torturi ca să mai spargă monotonia şi trageri pe roată ca distracţie de duminică. Pentru Pascal, când privea la lumea din jur, pacea părea să fie bunul cel mai de preţ – pacea şi ordinea.

1 Creştin prin însăşi natura sa (lat.)

2 *Jacques Callot* (1592 – 1635), desenator şi gravor francez, autorul a două cicluri de gravuri intitulate „Mizeriile Războiului".

Situaţia politică era asemănătoare cu aceea din vremurile mai recente care a făcut chipurile din Mussolini un salvator al ţării lui, care i-a dat o justificare lui Primo de Rivera şi a recoltat atâţia aderenţi ai ziarului „L'Action Française". Anarhia modernă a făcut din ateul Charles Maurras Iun entuziast susţinător al catolicismului. Pascal a fost un Maurras care a crezut în catolicism până la punctul de a-l considera adevărat şi util din punct de vedere politic, bun atât pentru el cât şi pentru clasele de jos. Remediul lui Pascal la tulburările din vremea lui era simplu: supunere pasivă în faţa autorităţilor legal constituite – în faţa regelui Franţei, de pildă, sau a Republicii Veneţiei. A te răzvrăti împotriva stăpânilor pe care i-a ales Providenţa înseamnă a păcătui; cel mai rău dintre toate relele este războiul civil. Aceasta este înţelepciunea politică a disperării. Dar pentru a jindui, în mijlocul anarhiei, la pace şi ordine cu orice preţ, nu trebuie să fii neapărat creştin. Poveţele lui Pascal cu privire la disperarea pasivă îşi au originea în evenimentele politice din vremea lui şi nu în convingerile sale catolice. Aceste convingeri catolice, însă, le-au servit justificarea. Pentru că omul, fiind total corupt, nu este capabil să ducă la îndeplinire nicio acţiune bună decât cu ajutorul divinităţii. Aşadar, ar însemna o nebunie să te răzvrăteşti, o nebunie să doreşti să schimbi instituţiile existente, căci noua stare de lucruri, fiind produsul naturii umane corupte, este negreşit la fel de imperfectă ca şi cea pe care o înlocuieşte. Deci, înţelept este acela care acceptă ordinea existentă, nu pentru că ar fi dreaptă sau ar duce la fericirea oamenilor, ci pur şi simplu pentru că există şi pentru că nicio altă ordine nu ar pu

1 *Charles Maurras* (1868 – 1952), scriitor francez, teoretician al cauzei monarhiei catolice, director, împreună cu Léon Daudet, aii ziarului „L'Action Française".

tea fi mai justă sau nu ar putea izbuti să ducă la fericirea oamenilor.

Istoria ne-a arătat că există o oarecare doză de adevăr în vederile lui Pascal. Speranţele revoluţionarilor au fost adeseori dezamăgite. Dar pentru orice om care preţuieşte viaţa ca viaţă, aceasta nu poate constitui un argument împotriva încercărilor de a revoluţiona. Încrederea în eficienţa revoluţiilor (oricât de prost fundamentate s-au dovedit a fi unele dintre acestea), este un stimulent al vieţii prezente, un imbold la acţiune şi la gândire. În încercarea de a realiza ţelurile unei revoluţii, oamenii trăiesc mai intens în prezent,

gândesc, acţionează şi suferă cu o energie sporită; rezultatul acestui fapt este crearea unei noi realităţi (diferită, fără îndoială, de cea pe care speraseră s-o creeze, dar nu asta contează; important este faptul că au realizat noul). Noua realitate impune celor ce trăiesc în mijlocul ei noi speranţe şi noi crezuri, şi aceste noi speranţe şi crezuri stimulează oamenii la trăiri mai intense, care duc la crearea unei alte noi realităţi. Şi aşa la nesfârşire. Dar, mai mult ca sigur, acest argument nu ar fi izbutit să facă din Pascal un revoluţionar. Pascal nu urmărea o intensificare a vieţii prezente. El detesta viaţa prezentă. Pentru că aceasta nu e decât o împletire de pofte senzuale şi, deci, total anticreştină. Lui Pascal i-ar fi plăcut să vadă viaţa din prezent nimicită; de aceea nu suporta nicio doctrină, fie ea religioasă, filosofică sau socială, care urmărea să intensifice procesul vital. Creştinismul pe care-l practica şi în care credea el era totaknente antivital.

8. TEMEIURI PERSONALE: EXTAZUL

Repet că în schiţele lui Callot asupra Mizeriilor Războiului trebuie căutate raţiunile politice ale catolicismului lui Pascal, după cum explicaţia catolicismului domnului Maurras poate fi găsită în instantaneele apărute în ziarele vremii, care reprezentau masele proletare „demonstrând" în oraşele industriale, în timp ce mulţimile de capitalişti se distrau la Monte Carlo, măcinaţi de *spleen* şi azvârlind cu banii. Dar Pascal avea şi alte raţiuni personale, mai convingătoare, pentru a crede. Consemnarea convertirii sale subite şi apocaliptice – acel faimos „Memento" care a fost găsit după moartea sa, cusut ca un talisman în căptuşeala hainei – e un document de cel mai înalt interes, nu numai pentru lumina pe care o aruncă asupra lui Pascal însuşi, ci şi pentru ceea ce ne spune despre experienţa mistică în general, precum şi despre felul în care această experienţă este interpretată. Reproduc textul în întregime.

L'an de grave 1 (Ş54.

JLundy 23 novembre, jour de St. Clement, pape et martir et autres au martirologe veille de St. Chrysogotte martir, et autres. Depuis environ dix heures et demy du soir jusques environ mânuit et demy.

Feu

Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob Non des philosophes et des sgavants Certitude, certitude sentiment Joye Paix.

Dieu de Jesus Christ Deum meum et Deum vestrum

Ton Dieu sera mon Dieu Oubly du monde et de tout, hormis Dieu.

Il ne se trouve que par les voyes enseignees dans l'Evangile. Grandeur de l'âme humaine Pere juste, le monde ne fa point connu, mais je t'ay connu Joye, joye, joye, pleurs de joye

Je m'en suiş separe Derelinquerunt me fontem aquae vivae

Mon Dieu, me quitterez-vous? Que je n'en sois pas separe eternellement Je m'en suiş separe, je l ay fui renonce crucifie

Que je n'en sois jamais separe

Il ne se conserve que par le voyes enseignees dans l'Evangile

Renonciation totale et douce

Soumission totale a Jesus Christ et mon directeur Eternellement en joye pour un jour d'exercice sur la terre. Amen. l lui Isaac, al lui Iacob

Pace.

1 Anul de graţie 1654

Luni 23 noiembrie, ziua Sf. Clement, papă şi martir şi a altor mucenici ajunul zilei Şf. martir Chrysogon şi a altora De la ceasurile zece şi jumătate seara până spre douăsprezece şi jumătate noaptea.

FOC

Dumnezeu al lui Abraham, Dumnezeu al

Dumnezeu

Nu al filosofilor şi al savanţilor Certitudine, certitudine simţământ Bucurie

Dumnezeu al lui Iisus Hristos Dumnezeul meu şi Dumnezeul vostru Dumnezeul tău va fi Dumnezeul meu Uită de lume şi de tot, afară de Dumnezeu. El nu e de găsit decât pe căile predicate de Evanghelie.

Măreţia sufletului omenesc

Părinte drept, lumea nu te-a cunoscut, dar eu te-am cunoscut

Bucurie, bucurie, bucurie, plânsete de bucurie

M-am despărţit

Voi fi părăsit de izvorul apei de viaţă? Dumnezeul meu, oare mă vei părăsi?

Să nu fiu pe vecie despărţit M-am despărţit de el, l-am ocolit, renegat, răstignit

Să nu fiu niciodată despărţit El nu poate fi păstrat decât pe căile predicate de

Evanghelie

Renunţare totală şi dulce.

Supunere totală lui Iisus Hristos şi îndrumătorului meu De-a

pururi bucuros de o zi de trudă pământeană.

Amen.

Pentru cel care citeşte cu grijă acest „Memento" este evident că substanţa sa e lipsită de omogenitate. Este, ca să spunem aşa, stratificată, clădită din zăcăminte alternative de experienţă directă şi de interpretări intelectuale, făcute după consumarea faptului. Până şi data este un amestec de cronologie justă şi de hagiografie creştină. Luni, douăzeci şi trei noiembrie este de asemenea şi ajunul zilei Sfântului Chrysogon. Odată cu primul cuvânt, „Foc" ne aflăm în mijlocul experienţei pure. Focul – e vorba de extazul mistic pe viu, ca să-i spunem astfel, şi neasimilat. Următoarele două rânduri sunt straturi de interpretare. Meditând asupra acestei conflagraţii care arde în „focul" primului vers, Pascal ajunge la concluzia că a fost aprins de „Dumnezeul lui Abraham, Isaac şi al lui Iacob, dar nu al filosofilor şi al oamenilor de ştiinţă. Apoi urmează un alt strat de experienţă pură: „Certitudine, certitudine, simţământ, bucurie, pace"; extazul violent a fost urmat de liniştea extatică. Şi aci din nou intervine intelectul care explică aceste experienţe în termenii unei ipoteze pe care Pascal a rezurnat-o telegrafic în cuvintele „Dumnezeu al lui Iisus Hristos". Cu „uită de lume şi de tot, afară de Dumnezeu" ieşim de pe tărâmul interpretării şi intrăm iar în cel al experienţei psihologice imediate. Pe măsură ce înaintăm, trecem prin straturi de cugetări doctrinale, pentru a ajunge la „*Joye*, *joye*, *joye*, *pleurs de joye*", alt strat de experienţă pură. Următoarele rânduri, de la „*Je m'en suiş separe*" până la „*Que je n'en sois pas separe eternellement*" sunt straturi de substanţă mixtă – înregistrări ale unor experienţe directe sau rememorate, condiţionate în ce priveşte modul şi calitatea de o ipoteză teologică. Pentru că, evident, experienţele emoţionale şi interpretările intelectuale ale acestor experienţe nu pot fi separate permanent, în straturi alternative. Iată ce se întâmplă în mod sumar şi schematic: trăieşti o experienţă directă, această experienţă este interpretată intelectual, îndeobşte în termenii unui sistem existent metafizic sau mitologic; mitul sau sistemul filosofic sunt considerate ca fiind reale şi devin la rândul lor sursa unor noi experienţe şi canalele prin care trebuie să treacă vechile emoţii. „Memento"-ul lui Pascal ilustrează întregul proces. În ceea ce aş numi straturile superioare întâlnim zăcăminte alternative de experienţă pură şi de interpretare pură – focul, şi Dumnezeul lui Abraham; Certitudine, Bucurie, Pace şi Dumnezeul lui

Iisus Hristos. Mai încolo, Pascal exprimă ceea ce am putea numi emoţii secundare – emoţiile stârnite în el de reflecţiile asupra interpretării *post-jactum* a emoţiilor mistice primare. El încearcă groaza de a fi despărţit de Dumnezeul pe care l-a invocat pentru a-i explica senzaţiile originare de bucurie şi pace.

Că experienţa mistică nu trebuie interpretată în mod necesar aşa cum a interpretat-o Pascal, este un lucru evident. Experienţe substanţial similare au fost interpretate în termenii budismului, brahmanismului, mahomedanismului, taoismului, shamanismului, neo-platonismului şi a nenumărator alte religii şi filosofii. De asemeni, de multe ori au fost lăsate fără nicio interpretare. De pildă, în corespondenţa lui William James xfigurează o scrisoare interesantă care descrie ceea ce, neîndoielnic, e o stare de extaz în toată puterea cuvântului, dar în legătură cu care, totuşi, James nu se aventurează să sugereze o explicaţie metafizică. Ceea ce e înţelept; pentru că experienţa mistică, asemenea oricărui alt fapt psihologic primar, nu e susceptibilă de altă explicaţie decât de una tautologică. Asemenea lucruri se întâmplă pentru că se întâmplă, pentru

1 *William James* (1842 – 1910), filosof şi psiholog american, unul dintre fondatorii pragmatismului.

că aşa s-a întâmplat să fie croită mintea omenească. Dintre feluritele ipoteze explicative, în termenii „Dumnezeul lui Abraham" Nirvāṇa, Alah şi tot restul nu ai nimic de ales; în măsura în care fiecare dintre ele pretinde a fi Adevărul suprem şi fiecare postulează o cunoaştere a Absolutului incognoscibil, sunt toate, în mod egal, întemeiate pe baze false.

9. UMANISTUL ŞI CREŞTINUL

Metafizica lui Pascal poate fi descrisă ca un gen de pyrrhonism pozitivist temperat ba, chiar, pur şi simplu dezminţit de creştinismul dogmatic. Şi morala lui e plină de contradicţii. Pentru că Pascal prescrie în acelaşi timp o moderaţie mai mult decât aristotelică şi un exces creştin. El le impută oamenilor încercările prezumţioase de a fi îngeri şi, totodată, le impută că sunt umani. „*L'homme est ni ange ni bete*, *et le mălheur veut que qui veut jaire l'ange jait la bete*". 1 Vai! Faptele dovedesc că Pascal are perfectă dreptate. Aşa-zişii îngeri din această lume „fac pe proştii" în toată accepţia cuvântului: ei ajung, până la urmă, fie fiare, fie idioţi – adeseori amândouă împreună. Înţelepciunea realistă a lui Pascal se revelează într-o remarcă de felul

celei ce urmează: „Eu nu doresc decât să-mi ocup locul în ea (în lumea de mijloc, umană, cea dintre îngeri şi vite) şi refuz să mă aflu la capătul de jos, nu pentru că ar fi jos, ci pentru că e un capăt; aş refuza, deopotrivă, să fiu plasat la extremitatea de sus". Sau: „A păşi dincolo de calea de mijloc înseamnă a păşi dincolo de umanitate. Mă

1 Omul nu-i nici înger nici vită, dar, din nefericire, cine face pe îngerul, face de fapt pe prostul, (fr.)

reţia sufletului uman constă în a şti cum să ţii calea de mijloc".

Pascal emite multe alte aforisme de acest gen. „Nu e bine să fii prea liber. Nu e bine să-ţi satisfaci toate necesităţile vieţii". „*Les grands efforts de l'esprit*, *oii l'âme touché quelquejois*, *sont choses ou elle ne se tient pas*; *elle y saute quelquefois*". „Virtutea unui om se poate măsura nu prin efortu<rile sale, ci prin purtarea lui obişnuită". Şi aşa mai departe.

Dar la Pascal, această înţelepciune umană e numai ocazională şi teoretică. El însuşi nu a practicat ceea ce a propovăduit. Ceea ce a practicat el a fost admirabil expus în biografia scrisă de sora lui:

„Întotdeauna şi în toate împrejurările obişnuia să acţioneze pe baza unor principii... Nu-i era posibil să se abţină de la a-şi folosi simţurile, dar când necesitatea îl obliga să ofere simţurilor vreo plăcere, avea o admirabilă capacitate de a-şi distanţa spiritul, astfel încât acesta să nu ia parte la plăcere. La masă nu-l auzeai niciodată lăudând bucatele care i se serveau... Şi nu putea suporta să audă pe cineva... admit rând savoarea vreunui fel de mâncare; numea acest lucru „senzualitate „... pentru că, spunea el, e un semn că mănânci ca să-ţi satisfaci poftele, lucru cu totul reprobabil... în primele zile când s-a retras, şi-a calculat exact raţia de hrană necesară pentru nevoile stomacului său şi, de atunci încolo, oricât i-ar fi fost de poftă, nu depăşea niciodată acea cantitate; şi oricât i-ar fi fost de silă. Îşi făcea un titlu de glorie din a mânca raţia fixată".

Dar stomacul nu a fost singura parte pe care Pascal şi-a mortificat-o. Spiritul de mortificare, care e adevăratul spirit de „caritate" i-a inspirat ideea

1 Marile eforturi ale spiritului, spre care năzuieşte uneori sufletul, sunt lucruri în care nu se poate statornici; uneori se avântă doar într-acolo, (fr.)

de a-şi face o cingătoare de fier cu cuie pe dinăuntru, îşi punea această cingătoare ori de câte ori venea cineva să-l viziteze şi

descoperea că-i face plăcere conversaţia, sau că se simte măgulit de forţa lui ca îndrumător spiritual: *„Li se donnait des coups de conde pour redoubler la violence des piqures, et se jaire ensuite ressouvenir de son devoir"*. *

Mai târziu, când boala l-a împiedicat să se mai concentreze asupra studiilor, a purtat cingătoarea în permanenţă, pentru ca înţepăturile ei să-i menţină spiritul mereu treaz la datorie.

În intervalele dintre aceste practici ascetice, Pas-oal a scris despre necesitatea de a păstra calea de mijloc, de a rămâne uman.

Dar toate acestea n-au fost decât abstracţii şi teorii. Creştinismul nu-i permitea să adopte o conduită elenistă, aşa cum nu-i permitea să gândească pyrrhonist. Pascal, filosoful, a privit la lumea din jur şi a tras concluzia că *„qui veut jaire l'ange fait la bete"*. Dar religia revelaţiilor îl obliga să încerce a fi un înger de abnegaţie, de conştientă şi consecventă atitudine extralumească. A făcut aceste eforturi şi a devenit – ce anume? Poate că un înger pe altă lume; cine ştie? Filosoful nu poate răspunde decât pentru lumea de aici şi, în lumea de aici, aşa-zisul înger *„faisait la bete"*, în mod plicticos şi pedant. E de la sine înţeles că Pascal avea oroare de orice formă de senzualitate. Ura toţi îndrăgostiţii şi dorinţele lor. Ura frumuseţea care stârneşte dorinţe impure. „Dacă se întâmplă vreodată să spun, de pildă, că am văzut o femeie frumoasă" scrie Mme Perier, „mă dojeneşte, arătându-mi că asemenea remarci nu trebuie niciodată făcute în prezenţa servitorilor sau a tinerilor, pentru că nu se ştie ce gânduri le-ar putea stârni acestora". Despre ea să

1 Se înghiontea singur cu cotul, pentru a spori violenţa înţepăturilor şi a-şi reaminti de datoria sa (fr.).

torie afirma într-o scrisoare adresată surorii sale că e *„une espece d'homicide et comme un deicide"*]. Pentru că acei care se căsătoresc sunt interesaţi exclusiv de creatură, şi nu de creatorul ei, bărbatul care iubeşte o femeie îl ucide pe Dumnezeu în propriul său spirit şi, ucigându-l pe Dumnezeu, până la urmă se sinucide pe vecie.

Nu avea încredere nici în iubirea maternă. *„Je n oserais dire*, scrie Mme. Perier, *qu'il ne pouvait meme souffrir les caresses que je recevais de mes enjants, îi pretendait que cela ne pouvait que leur nuire, qu'on leur pouvait témoigner de la tendresse en miile autres manieres"*. 2

Spre sfârşitul vieţii, acest om de principii nu şi-a îngăduit nici

măcar plăcerea de a se ataşa de prietenii şi de relaţiile sale, nici măcar aceea de a fi îndrăgit, la rândul său, de aceştia.

„Una dintre maximele fundamentale ale pietăţii sale era aceea de a nu îngădui niciodată cuiva să se ataşeze de el cu afecţiune; şi dădea mereu a înţelege că aceasta este o greşeală în legătură cu care oamenii nu se controlează cu suficientă atenţie, o greşeală care poate avea consecinţe serioase, cu atât mai de temut cu cât ne apar adeseori ca lipsite de orice pericol". Cât de primejdioasă considera Pascal că poate fi această greşeală, se deduce din următoarele cuvinte înscrise într-un mic memorandum pe care-l purta mereu la el şi care a fost găsit asupră-i, după moarte: „Nu este drept ca oamenii să se ataşeze de mine... Îi voi dezamăgi pe cei cărora le-am inspirat asemenea dorinţă, eu nu pot constitui

1 Un soi de omucidere şi ca un fel de deicid. (fr.)

2 N-aş îndrăzni să spun că nu putea suporta dezmierdările pe care le primeam din partea copiilor mei, pretindea însă că aceasta nu făcea decât să le dăuneze, că tandreţea se poate manifesta pe o mie de alte căi.

27T

ţelul spre care se îndreaptă năzuinţele unui om şi nu deţin nimic din ceea ce i-ar putea satisface.

...Dacă-i fac pe oameni să mă iubească, dacă-i atrag spre mine, păcătuiesc; pentru că vieţile lor şi toate preocupările lor trebuie să fie închinate iubirii de Dumnezeu sau căutării dumnezeirii".

10. ASCETUL BOLNAV

Principiile sale, dorinţa de a fi angelic de consecvent, l-au împins pe Pascal spre acel *„jaire la bete"*, care s-a manifestat atât în afara cât şi în interiorul sferei comportării personale şi a relaţiilor sociale. De pildă, dispreţuia arta pentru că diferă de morală, ori moralei i-a dedicat el întreaga-i loialitate. „În artă, spune el *la regie est* (de fapt vrea să spună *doit être*) *l honnetete. Poete et non honnete homme*". 1 Cum îi mai ura pe poeţi pentru că se conduc după alte reguli decât cele ale virtuţii şi pentru că se comportă ca oameni şi nu ca „oameni buni". Încerca întregul dispreţ puritan faţă de teatru, pentru că-i îndeamnă pe oameni să se gândească la iubire şi pentru că-i face să simtă plăcere. Tot ce provoacă plăcere îi era odios acestui mare apostol al urii. Acea parte din *Pensées* în care se ocupă de plăcerile lumeşti este poate cea mai viguroasă din întreaga carte; ura îi înaripa stilul. Îşi ura semenii

pentru că erau în stare să se distreze. I-ar fi plăcut ca toţi oamenii să fie asemenea lui: necontenit sfârtecaţi de dureri, nedormiţi, vlăguiţi de boală. „Boala, afirmă el, este condiţia firească a creştinului; pentru că numai când e bolnav omul este aşa cum ar trebui să fie, adică într-o stare de suferinţă.

1... regula este (ar trebui să fie) onestitatea. Când spui poet spui om neonest (fr).

de durere, privat de plăcerile simţurilor, izbăvit de orice pasiune".

Aceasta era concepţia lui Pascal, teoreticianul dogmei creştine; Pascal filosoful avea o optică total diferită. „Boala ne dă noi temeiuri de a greşi. Ne alterează judecata şi gândirea". Aşadar, acea condiţie firească a creştinului este privită din punct de vedere filosofic drept o stare de eroare cronică. Omul bolnav nu are dreptul să judece faptele omului sănătos. Un om lipsit de ureche muzicală nu este cel mai indicat critic al cuartetelor lui Mozart; tot astfel, un moralist „privat de plăcerile simţurilor, izbăvit de orice pasiune" nu e persoana cea mai indicată să vorbească despre „căderea în ispită" şi despre „natura josnică" a omului. Numai omul cu simţ muzical poate înţelege semnificaţia muzicii şi numai omul senzual şi pătimaş poate înţelege semnificaţia simţurilor şi a pasiunilor. Bolnavul ascetic nu poate înţelege nimic din toate acestea, din simplul motiv că nu poate, sau nu vrea, în mod deliberat, să încerce emoţiile sau să înţeleagă acţiunile pe care îşi propune să le critice. El îşi face o virtute din necesitate şi conferă deficienţei sale denumiri sacre. „Cei care-şi ţin Dorinţa în frâu – spune Blake – procedează astfel pentru că dorinţa lor e destul de slabă pentru a se lăsa ţinută în frâu".

Trupul bolnav al lui Pascal era acel „*naturaliter Christianum*". „*Une douleur de fete comme insup-portable, une chaleur d'entrailles et beaucoup d'autres maux*" *1*, erau de natură să-i facă inaccesibil paganismul. Pe Nietzsche tocmai această inaccesibilitate l-ar fi stimulat să încerce; pentru că Nietzsche susţinea că omul bolnav nu are dreptul să fie ascet – e o treabă mult prea uşoară. Dar nu la fel gândea Pascal; el îşi accepta boala, ba chiar se convingea

1 O durere de cap aproape insuportabilă, un foc în măruntaie şi multe alte rele (fr.).

27»

I singur că e recunoscător pentru durerea de cap şi focul din

măruntaie. Şi nu accepta boala numai pentru el; încerca să o impună şi celorlalţi. Cerea ca toţi oamenii să-şi însuşească felul lui de a gândi şi concepţia lui despre lume; voia să impună tuturor oamenilor migrene, insomnii, dispepsii, cu întregul lor cortegiu de stări psihologice.

Acei dintre noi care, din fericire, au fost scutiţi de asemenea boli vor refuza să accepte metafizica nevralgiilor lui Pascal, aşa cum refuzăm să acceptăm filosofia astmei unui mai recent invalid de geniu: Marcel Proust.

II

11. NATURA UNIVERSULUI NORMAL

Cea de-a doua parte a acestui eseu începe acolo unde sfârşeşte prima – adică de la astme şi nevralgii, foc în măruntaie şi dureri de cap insuportabile. După cum am văzut, în ce priveşte boala, Pascal s-a exprimat la fel de contradictoriu ca şi în majoritatea celorlalte subiecte. Ceea ce înfăţişează el drept una din marile surse de eroare este, în acelaşi timp, condiţia firească a creştinului. Dacă ar fi fost întrebat cum se împacă între ele cele două enunţuri ar fi răspuns că ceea ce pare a fi eroare în ochii omului normal, ai unui membru al „omnitudinii", nu este în mod necesar eroare şi în ochii lui Dumnezeu – ba, chiar, poate fi adevărul. Pentru că, la urma urmelor, ce este ceea ce numim în mod curent „realitate"? Ce este „normalul"? Ce este „bunul simţ"? Care sunt „legile gândirii" şi „fruntariile cognoscibilului"? Toate acestea sunt, mai mult sau mai puţin, convenţii de mult statornicite.

Universul nostru normal, universul bunului simţ, y este produsul unei deprinderi a percepţiei – poate că o deprindere proastă, cine ştie? O uşoară modificare în natura organelor noastre de simţ şi universul ar deveni cu totul de nerecunoscut faţă de ceea ce cunoaştem astăzi. Henri Poincaré a descris câteva dintre lumile pe care asemenea modificări în structura noastră le-ar genera automat. În acest context, sunt extrem de interesante anumite cercetări recent efectuate asupra universurilor populate de vietăţi din specii inferioare. De pildă, lumea în care evoluează un arici de mare este, pentru noi, o lume de apă, stânci, nisip, buruieni şi animale marine. Pentru arici, însă, niciunul dintre toate aceste lucruri nu există. Universul perceput (ceea ce-i totuna cu „creat") de organele sale tactile, este total diferit de cel în care-l plasăm, arbitrar, noi oamenii. Modificând aparatul cu care percepem (şi aparatul cu care percepem este aparatul cu care creăm), boala ne modifică universul. Şi ca un om să încerce să impună

altora universul său particular, este o acţiune aproape la fel de nejustificată ca şi aceea prin care am impune unui arici de mare universul nostru uman.

În decursul ultimului sau ultimelor două secole, un număr considerabil din ceea ce constituia odinioară necesităţi de gândire şi legi imuabile ale naturii s-au dovedit a fi sisteme fabricate arbitrar de făpturi omeneşti, pentru a sluji unor scopuri specific omeneşti. Şi astfel, Dumnezeu nu mai este obligat, aşa cum era în trecut, să se supună decretelor promulgate de Euclid în anul 300 înainte de era noastră. Acum, el are la dispoziţie o varietate de sisteme geometrice din care să tot aleagă. Geometriile şi legile naturii se numără printre cele mai recente produse ale spiritului omenesc, n-au avut încă timp să prindă rădăcini. Deprinderi atât de superficial formate sunt relativ uşor de încălcat. Dar există alte deprinderi de percepţie şi de gândire incomparabil mai vechi şi atât de adânc implantate încât s-ar părea că e aproape cu neputinţă să interpretăm experienţa altfel decât în termenii lor. Astfel, deprinderea de a trăi în spaţiu şi timp este una dintre cele care, evident, s-a format încă din timpurile celor mai îndepărtaţi strămoşi ai noştri. Şi, totuşi, oamenii de azi sunt în stare, dacă nu să trăiască, cel puţin să gândească în termenii unui continuu cvadri-dimensional; şi când se ocupă de lumea subatomică a electronilor şi protonilor, oamenii trebuie să se dezbare cu totul de noţiunile temporale şi spaţiale. Universul infinitezimalului microscopic este radical diferit de universul macroscopic pe care-l populăm. Teoriile fizicii moderne demonstrează că Pascal era îndreptăţit să stăruie asupra ciudăţeniei acestui univers. În ce priveşte timpul se pare că ar fi posibil pentru noi să *trăim* într-un univers în care relaţiile obişnuite temporale nu se mai menţin. Există dovezi suficient de credibile care atestă că, în anumite împrejurări, viitorul este previzibil (mai ales pe calea visurilor, dacă ar fi să-l credem pe domnul Dunn, autorul acelei foarte interesante cărţi o *experienţă cu Timpul*). E uşor de conceput că, odată cu vremea, s-ar putea dezvolta o tehnică a previziunilor, şi se poate presupune că facultăţile de profetizare, latente acum la marea majoritate a indivizilor, ar putea căpăta consistenţă. În care caz, universul nostru normal ar apărea schimbat până la a nu-l mai putea recunoaşte.

12. UNIVERSUL OMULUI BOLNAV. JUSTIFICAREA SA

Boala ne modifică aparatul de percepţie şi, în felul acesta,

modifică universul în care trăim. Dar care dintre universuri este mai real, care e mai apropiat de lucrul în sine perceput de divinitate – universul omului sănătos sau cel al omului bolnav? A răspunde cu certitudine este o imposibilitate. Omul sănătos are majoritatea de partea lui. *Vox populi* nu este însă *vox Dei*. Pentru scopuri practice, sociale, universul normal este, fără îndoială, cel mai comod; dar comoditatea nu este o măsură a Adevărului. Omul sănătos trudeşte având marele dezavantaj de a nu fi dezinteresat. Pentru el, lumea e un loc în care trebuie să se descurce, un loc în care cel mai adaptat să supravieţuiască, supravieţuieşte. Fie că vrea, fie că nu vrea, el vede numai latura utilitară a lucrurilor. Pe când boala îl transportă pe om de pe câmpul de luptă unde se dă bătălia pentru existenţă, pe un tărâm de detaşare biologică; acolo el vede altceva decât utilul. Idiotul lui Dostoievski, prinţul Mîşkin, era un epileptic. Fiecare dintre crizele lui era precedată de o apocaliptică experienţă mistică. Gânditorii din şcoala lui Max Nordau1, ar „explica" aceste experienţe în termenii epilepsiei – de fapt, prin explicaţie le-ar anula cu totul. Dar faptul că e însoţită de o criză, nu face revelaţia mai puţin credibilă, dimpotrivă, e cu atât mai credibilă. Deoarece criza detaşează mintea bolnavului de la realitatea utilitară şi-i îngăduie să perceapă, sau să creeze, o altă realitate, mai puţin superficială şi tendenţioasă decât normala realitate utilitară cotidiană. (A fi în stare să vadă lucrurile în acelaşi fel dezinteresat, cu ochii copilului, ai zeului, ai generosului sălbatic, este marca distinctivă şi privilegiul artistului. Artistul este un om care are revelaţii, fără a trebui să plătească pentru ele prin crize de epilepsie). Adepţii lui Nordau, care văd totul sub *specie Podsnapitatis2*, nu-i pot ierta lui Mîşkin şi, dacă-i

1 Max Nordau (1849 – 1923), medic şi scriitor ungur. În lucrarea sa *Degenerarea*, Nordau încearcă să stabilească o legătură între geniu şi degenerescentă.

2 Sub semnul lui Podsnap, adică utilitarist.

pe aşa, nici lui Shakespeare, Blake, Beethoven, faptul că văd lucrurile *sub specie Aeternitatis*. Ei refuză să recunoască validitatea experienţei lui Mâş-kin. Tot atât de bine ar putea să refuze să recunoască validitatea impresiilor propriilor lor simţuri. Pentru mistic sau pentru artist, revelaţia sa este un fapt psihologic, asemenea culorii sau sunetului. E un fapt dat: nu-i poţi scăpa.

Oamenii de talent ar putea fi înfăţişaţi ca o categorie specială de

invalizi cronici. Cel cu un surplus de minte este la fel de anormal ca şi cel cu un minus de minte, şi poate că e la fel de justificat să treacă drept nebun, din moment ce sanitatea e doar o chestiune de statistică. Există o categorie de oameni ultranormali care încearcă o curioasă satisfacţie în a afirma că toate marile personalităţi au fost oameni bolnavi sau scrântiţi la minte; acesta e felul lor de a da frâu liber unei invidii fireşti dar nu foarte lăudabilă, felul lor de a se răzbuna pe cei ce le sunt superiori pentru faptul că le sunt atât de manifest superiori. Dar chiar dacă s-ar dovedi că aceşti oameni au dreptate şi că toate geniile au fost nişte nevropaţi, nişte sifilitici sau tuberculoşi, faptul încă n-ar avea importanţă; chiar dacă Shakespeare ar fi fost tipul de om pe care un bun eugenist l-ar fi castrat de la prima vedere, el tot ar rămâne autorul lui *Antoniu şi Cleopatra* şi al lui *Macbeth*. Mediocritatea urăşte pe cei buni pentru că sunt altfel decât ei. Dar lătrăturile mediocrităţii pot fi ignorate. Argumentele lor nu duc decât la o singură concluzie: că oamenii de talent sunt diferiţi de mediocrităţile podsnapiene şi că au acces liber la universurile pe care ereditatea şi deprinderea le-au închis grosului umanităţii. Acestora, boala le poate înlesni pătrunderea în universurile non-podsnapiene de contemplare dezinteresată. Şi dacă face acest lucru, atunci boala are o latură pozitivă. Dar, în orice caz, acţiunile şi operele de geniu rămân ceea se sunt, indiferent de gradul de sănătate al autorilor lor. Demascările medicale la care procedează cei ultranormali sunt cu totul lipsite de importanţă, şi ar fi pur şi simplu comice dacă demascatorii n-ar fi periculoşi prin numărul şi influenţa lor. E alarmant, de pildă, să constaţi că eugeniştii luptă să pregătească! o lume propice podsnapismului. Conform maiorului Leonard Darwin, oamenii cei mai apţi să supravieţuiască sunt cei care pot câştiga cei mai mulţi bani. Meritorii bogătaşi trebuie încurajaţi să-şi perpetueze specia; cei săraci, indiferent dacă la baza sărăciei lor stă pauperitatea, boala, excentricitatea, prea multă sau prea puţina inteligenţă, trebuie să fie descurajaţi şi, dacă-i necesar, sterilizaţi. Dacă maiorul Darwin reuşeşte să-şi pună ideile în aplicare, peste câteva generaţii lumea va fi populată exclusiv de inşi d-alde Podsnap şi Babbitt. Evident, o realizare în care trebuie să sperăm cu evlavie.

Pascal şi-a justificat ascetismul pe temeiuri teologice. Creştinismul cere mortificarea cărnii şi renunţarea la poftele lumeşti. Creştinismul este inspirat de divinitate. Aşadar, a nu fi ascet ar însemna un act de răzvrătire blasfematoare. Dar ascetismul poate fi

justificat şi fără a invoca ajutorul revelaţiei, a cărei realitate nu poate fi garantată de nicio doză, oricât de mare, de mărturii istorice. El poate fi justificat prin raţiuni pur psihologice. Practicile ascetice sunt metode de provocare pe cale artificială a unui soi de anomalie sau de boală mintală şi fizică. Această stare de boală modifică aparatul de percepţie al ascetului şi, în consecinţă, universul său apare schimbat. Unele dintre stările sale sunt atât de stranii, încât el simte, dacă e un om religios, comuniunea directă cu dumnezeirea. (Care, desigur, s-ar putea să aibă loc. Sau să nu aibă loc. Nu suntem în măsură nici să confirmăm, nici să negăm). Oricum, asemenea stări sunt considerate de asceţi a fi de o înaltă valoare. Aceasta e o intuiţie directă, asupra căreia nu poate exista discuţie. Dacă ascetul simte că aceste stări, laolaltă cu universul, pe care-l comportă ele, sunt valoroase, atunci el e perfect justificat să continue practicile prin care şi le provoacă.

13. PASCAL ŞI MOARTEA

La Pascal, ca şi la toţi ceilalţi mistici, extazul era o stare cu totul întâmplătoare. Din câte cunoaştem, el nu a trăit decât o singură dată experienţa beatitudinii. O singură dată a fost atins de harul divin. Revelaţia lui zilnică, cronică, era aceea a întunericului, iar sursa acestei revelaţii nu era Dumnezeul vieţii; era moartea.

După o noapte fără lună, zorii apar ca un fel de decădere. Întunericul e nemărginit şi gol; lumina vine să umple vidul, să populeze infinitul cu mărunţişuri, să pună graniţe indefinitului. Cel mai adânc, cel mai deplin întuneric este cel al morţii; prin ideea tenebroasă a morţii ne apropiem de realizarea infinitului, atât cât este posibil pentru nişte fiinţe finite să se apropie. Pascal a făcut foarte curând cunoştinţă cu moartea. Şi în toţi anii scurtei sale existenţe a trăit înconjurat de tenebrele nemărginite ale morţii. Acele abisuri metafizice despre care se spune că-l însoţeau pretutindeni erau doar deschideri ale prăpastiei morţii. Toate cugetările sale asupra infinităţilor de micime şi grandoare, asupra distanţei infinite care separă trupul de spirit şi a distanţei infinit mai infinite dintre spirit şi caritate au fost inspirate de moarte, au fost teoretizări ale simţământului său de moarte. Moartea a dat imbold chiar şi unora dintre speculaţiile sale matematice, pentru că, dacă e adevărat ceea ce spun cuvintele lui Pascal, şi anume că „*meme*le. *s propositions geometriques deviennent sentiments*"*, nici reciproca nu e mai puţin adevărată. Sentimentele sunt raţionalizate ca şi propoziţiile

geometrice. Când Pascal specula asupra infinitului matematic, el făcea speculaţii asupra acelei bezne insondabile cu care îl împresura moartea. Gândurile lui Pascal devin inteligibile numai cu condiţia de a le privi profilate pe acest fundal de întunecime. Omul care a realizat infinitul, nu pe cale intelectuală cil cu întreaga-i făptură, l-a realizat în experienţa intimă (şi înfricoşătoare a morţii, şi trăieşte într-un univers I diferit de cel locuit de omul pentru care moartea şi/ infinitul nu sunt decât nişte substantive.

III

14. DUMNEZEUL VIEŢII

Dar există şi o revelaţie a vieţii, după cum există o revelaţie a morţii; lui Pascal însă această revelaţie nu i-a fost niciodată hărăzită. Lui i se părea de necrezut că oamenii pot fi preocupaţi de treburile lor mărunte, de plăcerile lor josnice, în loc să se dedice uriaşelor şi înspăimântătoarelor probleme ale eternităţii. El fiind încorsetat în bezna morţii, se minuna că alţi oameni izbutesc să se gândească şi la altceva. Această desconsiderare a morţii şi a infinitului i se părea atât de ciudată, încât era nevoit să o judece drept supranaturală. „*Cest un appesantissement de la main de Dien*" *2* era concluzia lui. Şi avea dreptate. Dumnezeu îşi lasă mâna asupra celor care pot uita de beznă şi de moarte şi

1… până şi propoziţiile geometrice devin sentimente (fr.).

2 E o îngreunare a apăsării mâinii Domnului (fr.).

de infinit – dar nu-şi lasă mâna cu supărare, nu în chip de pedeapsă, aşa cum îşi imagina Pascal, ci ca o încurajare, ca un ajutor. Pentru că Dumnezeu cel care nu le îngăduie oamenilor să se gândească fără încetare la bezna infinită, este un Dumnezeu al vieţii, nu al morţii, un Dumnezeu al diversităţii, nu al unei îngheţate unităţi. Pascal urăşte omenirea pentru că are „*le pouvoir de ne pas songer a ce qu'il ne veut pas songer*" 1. Dar Dumnezeul vieţii cere ca oamenii să trăiască; şi ca să poată trăi, ei trebuie să aibă dorinţe; şi ca să poată avea dorinţe, trebuie să trăiască într-o lume de lucruri dezirabile. Dar, „*le fini s-aneantit en presence de l'infini et devient un pur neant*" 2. De aceea lucrurile finite nu trebuie lăsate în contact cu infinitul, altminteri îşi pierd caracterul de dezirabilitate, oamenii ar înceta să le mai dorească şi astfel ar înceta să mai trăiască. (Trebuie observat că infinitul lui Pascal e ceva exterior lumii finite. Dar spiritul care vede infinitul într-un fir de nisip şi eternitatea într-o floare este un spirit care

preţuieşte viaţa, şi nu e îndrăgostit de moarte).

A nu dori, a nu trăi, ar însemna o blasfemie şi o răzvrătire împotriva Dumnezeului vieţii. Aşadar, Dumnezeul vieţii îşi lasă mâna asupra oamenilor şi le dă puterea de a nu gândi gândurile pe care nu doresc să le aibă; el le hărăzeşte graţia vieţii, astfel încât să-şi poată petrece scurtul popas pe pământ nu încercând să descopere dacă eterna lor pedeapsă cu moartea a fost pronunţată, „*mais a jouer au piquet*" *3*.

1 Puterea de a nu se gândi la ceea ce nu vrea să se gândească (fr.).

2 Finitul se aneantizează în prezenţa infinitului şi devine un neant pur (fr.).

3 Ci jucând pichet, (fr.)

„Este un lucru împotriva firii", protestează Pas\ cal; şi-l putem înţelege. Dumnezeul vieţii e o divinitate puternică; Pascal ştia prea bine acest lucru drept oare a făcut uz de toate trucurile logicii şi ale puterii sale de convingere pentru a converti oamenii de la venerarea vieţii la venerarea morţii. Dar în zadar. Oamenii se împotrivesc să-şi petreacă viaţa gândindu-se la moarte, ei continuă să refuze contemplarea acelui infinit tenebros, a cărui nemărginire reduce la nimicnicie toate obiectele dorinţelor lor finite; ei preferă să se gândească la „dans, la dezmierdarea strunelor lăutei, la cântat, la a scrie versuri". Chiar când le moare unicul fiu, se duc la vânătoare de mistreţ, sau se amuză cu jocuri de cărţi, sau încearcă să ajungă regi. Pentru ce? Pentru că viaţa este diversă, pentru că oamenii nu sunt întotdeauna aceiaşi. Ei se gândesc la moarte numai când moartea e pe aproape, şi la mistreţ când mistreţul e pe aproape. „S'zi *ne s-abaisse pas a cela*, conchide Pascal filosoful, *îi n'en sera que plus soţ, parcequ îl vou-dra's elever au-dessus de l'humanité et iirtest qu'un homme*".

Şi totuşi, Pascal cere oamenilor să se ridice deasupra umanităţii – sau să coboare mai prejos de ea – devenind creştini consecvenţi. El doreşte ca oamenii să renege diversitatea făpturii umane; le cere să-şi impună o unitate – unitatea lui.

15. UNITATE ŞI DIVERSITATE

Este însă un fapt evident că oamenii trebuie să-şi organizeze diversitatea într-un soi de identitate. Nu

1 Dacă nu se înjoseşte la asemenea gânduri, e cu atât mai prost, pentru că înseamnă că doreşte să se ridice deasupra umanităţii, ori el

nu-i decât om. (fr.)

Izbutim să judecăm lumea exterioară atâta. timp cât nu pornim de la un fel de ipoteză unificatoare în ce priveşte natura ei. (Ar fi oare posibil să ne gândim la lumea exterioară ca fiind una şi diversă în acelaşi timp, dacă nu am avea o concepţie anterioară asupra unităţii noastre lăuntrice? Mă îndoiesc.) Dacă am fi lipsiţi de o ipoteză unificatoare, n-am reuşi niciodată să ne impunem să jucăm acel anume rol care am hotărât că ne-a fost hărăzit fiecăruia dintre noi; viaţa socială ar deveni imposibilă, ca şi acţiunile determinate de o anumită finalitate. Eul nostru de azi n-ar fi în stare să ia vreun angajament în numele eului nostru de mâine. Pe când în realitate, când se întâmplă uneori ca eul nostru de marţi să fie diferit de cel de luni, ne străduim să recaptăm spiritul celui de ieri şi în mod leal, facem tot ce ne stă în putinţă (vorbesc, cel puţin, de oamenii conştienţi, printre care, din nefericire, mă număr şi eu) pentru a duce la îndeplinire planul sau ideea de acţiune elaborată luni, oricât de neplăcută i-ar fi personajului de marţi. Misiunea de unificare este înlesnită de faptul că, sub diversitatea personalităţii noastre, subzistă realmente o persistentă identitate. Un mănunchi de deprinderi (printre care, dacă suntem buni idealişti, trebuie să socotim în primul rând trupul nostru), şi o serie de înclinaţii ereditare spre formarea deprinderilor persistă ca un fundal în treptată schimbare al diversităţii perso—nalităţii.

Colonia noastră de euri e implantată în trunchiul; f unei vieţi unice. Printr-un proces pe care Jules de Gaultier1 l-a numit bovarism (doamna Bovary, din

1 *Achille-Jules de Gaultier*, filosof francez, autor a numeroase studii printre care se numără şi *Le Génie de Flau-bert* (apărut în 1913), în care insistă asupra diverselor manifestări de bovarism.

câte ne aducem aminte, era o cucoană care se vedea altfel decât apărea în realitate) ne impunem singuri o personalitate mai mult sau mai puţin fictivă şi ne străduim cu consecvenţă să ne jucăm rolul imaginar, indiferent de înfăţişarea reală a psihologiei noastre. Realitatea este adeseori mai viguroasă decât imaginaţia; în ciuda eforturilor noastre cinstite de a ne bovariza într-o unitate imaginară, viaţa umană iese constant la iveală în toată diversitatea şi discontinuitatea ei. Pascal cere ca toţi oamenii să se imagineze în chip de ascetici dispreţuitori ai lumii; ei trebuie să-şi bovarizeze diversitatea într-o veneraţie conştientă şi consecventă a morţii.

Metodele pe calea cărora se poate realiza acest bovarism sunt cele preconizate de experienţa de veacuri a Bisericii Catolice. Omul exterior, maşina, după cum se exprimă Pascal, trebuie să execute ritualurile veneraţiei şi ale renunţării până când se formează o deprindere, iar bovaricul chip al omului care urăşte viaţa, privind-o de pe tărâmurile altei lumi, se statorniceşte ferm în mintea noastră, ca o ficţiune întrupată în realitate.

Dar nu toţi oamenii sunt de acord cu Pascal că viaţa e vrednică de dispreţ. Pentru cei ce iubesc viaţa, concepţia lui despre lume şi modul lui de a trăi constituie o blasfemie şi o dovadă de ingratitudine; cadă aşadar asupra lor anatema!

Care sunt alternativele structurii lui Pascal? Să ne abandonăm în voia diversităţii noastre fireşti? Un asemenea abandon ar pune în primejdie, cum am mai spus, existenţa noastră şi activitatea individuală finalizată. Pe lângă aceasta, noi avem un trup, deprinderi şi amintiri care persistă; suntem conştienţi de viaţa şi de rezistenţa noastră. Diversitatea absolută ar fi la fel de greu de realizat ca şi unitatea absolută. Evident, problema constă în a descoperi care-i doza de unificare necesară, şi în a urmări traducerea ei în practică, în interesul vieţii. Personajul care iubeşte viaţa trebuie opus personajului pascalian care venerează moartea, iar diversităţile personalităţii trebuie unificate, atât cât este necesar, prin bovarizarea lor într-o copie a personajului mitic.

16. IUBITORUL DE VIAŢA CA FILOSOF

Care sunt trăsăturile cele mai importante ale iubitorului de viaţă? Am să dau un răspuns provocator şi voi vorbi doar în numele personajului meu particular. E clar că în asemenea chestiune nimeni nu are dreptul să vorbească decât în numele lui sau al acelora care întâmplător îi seamănă. Eu îi obiectez lui Pascal nu faptul că venerează moartea. Fiecare om are dreptul să nutrească o concepţie proprie de viaţă, aşa cum are dreptul la propriii săi rinichi, întâmplător, adeseori există – dac-ar fi să judecăm după cazul lui Carlyle sau chiar al lui Pascal, sau al multor altora – o foarte strânsă legătură între măruntaiele unui om şi filosofia sa. A protesta împotriva „disperării cu ochi de foc" a lui Carlyle ar fi zadarnic, pentru că ar însemna să protestezi împotriva digestiei sale. Accept disperarea lui Carlyle şi veneraţia lui Pascal faţă de moarte aşa cum accept forma nasurilor lor sau gusturile lor în artă. Ceea ce le obiectez eu e pretenţia lor de a dicta

lumii întregi. Refuz să mi se impună cu sila veneraţia morţii. Şi, viceversa, nu doresc să impun nimănui marca fabricii mele de adorator al vieţii. În discuţiile filosofice, maniera sinaitică e ridicolă, la fel de ridicolă cum ar fi în discuţiile gastronomice. Când discutăm despre homari, de pildă, nu vorbim în termenii: „Aşa grăit-a Domnul Dumnezeu". Cel puţin nu în zilele noastre; pentru că merită să ne aducem aminte că Jehova a interzis poporului ales consumul homarilor, probabil pentru că le despicau crusta dar nu rumegau îndeajuns conţinutul. Suntem cu toţii de acord că în aceste chestiuni fiecare om are dreptul la propriile sale gusturi. „Mie-mi plac homarii, dumitale nu. Şi cu asta basta!" Aşa se duc discuţiile între gastronomi. Cu timpul, poate, vor învăţa şi filosofii să se trateze reciproc cu aceeaşi politeţe şi îngăduinţă. E adevărat că eu însumi am fost până acum destul de nepoliticos încât să arunc anatema asupra filosofiei lui Pascal; dar asta numai din pricină că el a încercat să-mi impună cu forţa părerile lui. Pot fi însă foarte civilizat cu amatorii de budincă de gris, atâta timp cât aceştia nu mă obligă să le împărtăşesc gusturile. Dar dacă mi-ar băga gris cu de-a sila pe gât, aş deveni cât se poate de violent.

Pe scurt, acestea sunt ideile mele despre un iubitor de viaţă, după asemănarea căruia sunt gata să bovarizez diversităţile personalităţii mele. Supoziţia fundamentală de la care porneşte acesta este că viaţa pe planeta noastră are valoare în sine fără a fi raportată la alte lumi ipotetice mai elevate, la eternităţi, la vieţi viitoare. „Nu-i preferabil oare să fii singur şi să iubeşti Pământul de dragul farmecului său pământean"? Aşa este, mai ales dacă ai darul lui Blake de a întrezări eternitatea într-o floare şi de „a face ca întreaga creaţie să apară infinită şi sfântă… prin intensificarea bucuriei simţurilor".!

Următoarea supoziţie de la care porneşte iubitorul de viaţă este că scopul acesteia – făcând abstracţie pentru moment de nenumăratele scopuri pe care i le atribuie indivizii feluriţi – este însăşi viaţa, şi că

1 Citat din William Blake – *Cântecele Inocenţei*.

I scopul traiului este acela de a trăi. Pentru iubitorul de viaţă, Dumnezeu e însăşi viaţa şi se manifestă, 4 dacă vreţi, prin toate procesele vitale, chiar şi prin acelea care, din punctul nostru de vedere, sunt respingătoare sau rele. Pentru că iubitorul de viaţă observă, alături de Kant, că dacă omul n-ar avea unele tendinţe antisociale, „s-ar ivi o viaţă de fericire arcadiană, de armonie perfectă şi de iubire

reciprocă, în care talentele ar fi sufocate şi înăbuşite în germene"; şi alături de Lotze observă că „virtutea şi fericirea noastră nu pot înflori decât în mijlocul luptei active cu nedreptatea". Dacă urmăreşte filosofia hindusă, va constata că perfecţiunea este în mod necesar Nirvāṇa şi că triumful binelui absolut va duce la anihilarea totală a existenţei. O viaţă perfect omogenă înseamnă o contradicţie în termeni. Fără contraste şi diversităţi, viaţa e de neconceput. De aceea iubitorul de viaţă crede în contraste şi în diversităţi, atâtea câte sunt cu putinţă să existe; căci, nefiind un venerator al morţii, asemenea hindusului, el nu vrea să aibă de-a face cu o perfecţiune care înseamnă anihilare; şi nefiind ilogic, asemenea creştinilor, nu poate crede într-o perfecţiune care nu e o Nirvāṇa a nonexistenţei. Blake, în a sa *Căsătoria Cerului şi a Iadului* găseşte cea mai bună expresie a propriei sale ideologii de iubitor al vieţii:

„Fără contrarii nu poate exista progres. Atracţia şi Repulsia, Raţiunea şi Impulsul, Iubirea şi Ura, toate sunt necesare Existenţei Omului.

Omul nu are Trup distinct de Suflet; pentru că ceea ce numim trup este o porţiune de suflet desluşită prin cele cinci simţuri, care, în vremea noastră, sunt canalele de scurgere ale spiritului. Impulsul este unica sursă de viaţă şi izvorăşte din trup... Impulsul este Bucuria Veşnică".

17. IUBITORUL DE VIAŢĂ CA MORALIST

Blake este şi moralistul favorit al iubitorului de viaţă:

Abstinenţa cu nisip presară Braţe voinice şi păr învăpăiat. Pe când dorinţa face să răsară Roadele vieţii-n suflu minunat.

Valoarea lui Blake ca moralist ar fi fost mai mare dacă el şi-ar fi dat osteneala să explice în ce fel ar putea fi traduse în practică admirabilele sale precepte, în limitele unei societăţi de înaltă organizare. Iubitorul de viaţă completează învăţămintele lui Blake, arătând cum se poate ajunge la aşa ceva. El sugerează un compromis prin care cetăţeanul conştient dintr-un stat modern, industrializat, poate ajunge şi un om complet, o făptură cu dorinţe, pasiuni, instincte, un trup şi, în acelaşi timp, un spirit şi o voinţă conştientă. Acest compromis se fundamentează pe recunoaşterea şi organizarea deliberată a diversităţii naturale a omului. Iubitorul de viaţă nu este, asemenea lui Pascal, un om cu un principiu; el e un om cu multiple principii, şi cu trăiri discontinue. El nu alege o singură făptură din

colonia lui de euri, numind-o „adevăratul lui eu”, şi încercând să le ucidă pe toate celelalte. Dimpotrivă, fiecare eu, remarcă iubitorul de viaţă, are un drept la existenţă egal cu al tuturor celorlalte. Fiecare dintre euri, atâta timp cât există acolo, în posesia conştiinţei lui, este eul lui adevărat. Celor care vor obiecta la o asemenea concluzie în numele simţului valorilor, le vom răspunde prin statuarea unor fapte observabile. Simţul valorilor este ceva ce persistă, un atrib. ut al vieţii unice în care-şi au rădăcina diversităţile personale. Dar valorile care generează acest simţ variază odată cu variaţiile personalităţii noastre; ce-i bun în ochii unuia dintre eurile noastre e rău în ochii altui eu. Dată este numai înclinaţia noastră de a evalua; un standard fix al valorilor este ceva ce ne impunem în mod arbitrar. Luăm valorile uneia dintre multiplele noastre personalităţi şi le declarăm absolute, iar valorile celorlalte personalităţi ale noastre, fiind diferite, trebuie deci să fie false.

Iubitorul de viaţă nu poate accepta o filosofie şi o morală care nu corespund cu faptele experienţei. Pentru el, fiecare dintre eurile sale are un drept de existenţă, are un drept la propriile sale valori. Desigur el face tot ce-i posibil – şi aceasta ca o chestiune de politică practică – pentru ca eul potrivit să apară la momentul potrivit. Uneori este necesară uciderea temporară a unui eu inoportun şi discordant; dar iubitorul de viaţă nu va adera la măcelul zilnic al unor euri nevinovate, organizat de Pascal, la pogromurile lui psihologice cronice şi continue. Scopul iubitorului de viaţă este acela de a stabili un echilibru vital, nu prin frânarea diversităţilor, nu prin moderarea exuberanţelor (căci cuvântul lui Blake pentru Exuberanţă este Frumuseţe), ci dându-le frâu liber să se ciocnească una de alta. Echilibrul său este cel al exceselor contracarate, şi poate că cel mai sănătos echilibru dintre toate (oare echilibristul care merge pe sârmă nu traversează fragila punte dintre cele două extremităţi ale unor stâlpi înalţi?)

Şi Aristotel a fost un propovăduitor al moderaţiei. Contrazicându-se singur (şi e o notă bună pentru Aristotel că a *putut* să se contrazică), el a preamărit însă şi deliciile excesului intelectual. Dar prin doctrina „căii de mijloc” a rămas Aristotel cunoscut ca moralist. Aşa cum a remarcat un filosof de mai târziu, el a fost „moderat până la exces”. Moderaţia iubitorului de viaţă e excesivă în alt sens. Pentru aristotelicii adoratori ai căii de mijloc (ce denumire

potrivită în ambigua noastră limbă engleză)*, cea mai mare dovadă de înţelepciune este să faci totul pe jumătate, să trăieşti într-o perpetuă stare de compromis. Dar nu aşa stau lucrurile şi pentru iubitorul de viaţă; căci iubitorul de viaţă ştie că prin moderaţie şi compromis nu s-a ajuns niciodată la nimic de seamă. Aristotel a influenţat omenirea pentru că a fost excesiv de intelectual, şi nu pentru că a predicat şi a practicat echivalentul elenic al noţiunii de *gentleman*. Mediocrii adoratori congenitali ai căii de mijloc există pentru a da stabilitate unei lumi care ar putea fi foarte uşor răsturnată de poznele violente ale excesivilor. Vibrând de divină nebunie, excesivii lovesc furios în dreapta şi-n stânga; marele Leviathan al omenirii mediocre îşi oferă vastul, aproape nemişcat de greoiul fund; urmează lovituri, bufnituri surde, înfundate-n osânză, cizma ricoşează. Uneori, când loviturile sunt mai violente ca de obicei şi bine ţintite, monstrul se mai urneşte puţin.

18. EXCES ECHILIBRAT

Lumea a fost urnită din loc, repet, de cei care au trăit excesiv. Dar, din punctul de vedere al fiinţei umane individuale, trăirile excesive au dus adeseori la o viaţă schilodită, imperfectă. Trăind excesiv numai într-o singură direcţie, clintitorul de lume este redus de la rangul de făptură umană completă la cel de încarnare a unei funcţiuni.

1 Referire la jocul de cuvinte în limba engleză: *mean* înseamnă atât „de mijloc, mediu", cât şi „meschin josnic".

Cât de sterile, cât de înspăimântător de inadecvate ca existenţe umane au fost, de pildă, Vieţile lui Newton sau Napoleon! Asemenea oameni trec prin viaţă fără să valorifice numărul mare al potenţialităţilor lor omeneşti; cu excepţia unuia sau a foarte puţine dintre eurile lor, pe toate celelalte le sufocă. S-ar putea ca asemenea sacrificii să fie necesare şi meritorii; se poate ca Geniul Bun al Speciei să ceară câte un holocaust psihologic de la cei pe care i-a ales ca să-i slujească ţelurile. Eu nu pretind să cunosc secretele zeilor. Tot ce ştiu eu este că un om are dreptul de a-şi ucide eurile care nu-i sunt pe plac sau de care nu simte nevoia, în aceeaşi măsură în care are dreptul, să zicem, de a-şi tăia degetele mari de la picioare. Oricum, nu are niciun drept de a impune altora gusturile lui. Nu are dreptul: să-ţi bage pe gât părerile lui prin minciună sau prin tiranie. Şi, viceversa, cei care doresc să fie oameni compleţi şi să-şi realizeze toate potenţialităţile unui om

întreg, au toate drepturile de a proceda astfel, fără riscul de a fi bruscaţi fizic sau moral de specialiştii în excese unilaterale.

Iubitorul de viaţă năzuieşte să îmbine avantajele moderaţiei echilibrate cu excesul. Aristotelicul moderat îşi realizează doar *în parte* potenţialităţile; excesivul îşi realizează numai *o parte* din potenţialităţi; iubitorul de viaţă doreşte să realizeze din plin totul – doreşte să trăiască, să trăiască din plin şi excesiv, cu fiecare dintre eurile lui. El aspiră să echilibreze excesul de autocontrol şi inteligenţă printr-un exces de intuiţie, de trăire instinctuală şi viscerală; să remedieze efectele negative ale excesului de contemplaţie prin cele ale excesului de acţiune, să compenseze prea multă solitudine prin multă sociabilitate, prea marea plăcere prin prea multul ascetism. El va fi pe rând excesiv de pătimaş şi excesiv de cast. (Deoarece castitatea este, la urma urmei, complementul potrivit, firesc, al pasiunii. După satisfacere, dorinţa se repauzează într-un somn răcorit, lucid. Castitatea forţată însă împotriva dorinţei creează nelinişti şi distruge viaţa. Dar nu mai puţin distrugătoare de viaţă este şi împlinirea unor dorinţe artificial stimulate de imaginaţie în ciuda unei indiferenţe naturale. Iubitorul de viaţă practică acele excese de abstinenţă şi împlinire pe care i le impun împrejurările şi dorinţele lui, care nu sunt nici artificial frânate, nici artificial stimulate.) Uneori va fi pozitivist, alteori intuiţionist; ironic sceptic sau plin de încredere; va fi uşuratic sau serios şi, când bolnăvicioasa dispoziţie pascaliană va plana asupră-i, îşi va amenda frivolităţile şi ambiţiile prin gândul la moarte. Într-un cuvânt, va accepta pe rând pe fiecare dintre eurile sale, aşa cum îi apar în conştiinţă, considerându-l în acel moment drept adevăratul său eu. Le va accepta pe toate şi pe fiecare în parte – chiar şi pe cele rele, pe cele meschine sau dureroase, chiar şi pe cel care venerează moartea sau pe cel creştin. Le va accepta, şi va trăi, excesiv, viaţa fiecăruia dintre ele.

Sfinţii calendarului iubitorului de viaţă sunt, în cea mai mare parte, artişti. Idealul lui de plenitudine, de moderaţie în termenii excesului echilibrat, nu putea fi realizat decât de oameni ca Burns (despre care respectabilii şi academicii continuă să scrie pe cel mai greţos ton de condescendenţă şi de iertare pecksniffianăx), ca Mozart, Blake, Rubens, Shakespeare sau Tolstoi, înainte de a se fi convertit la consecvenţa veneratorilor morţii, ca adorabilul Chaucer, iţea Rabelais sau Montaigne. Nu-i nevoie să mai lun-jgesc lista. Ea cuprinde numele

celor mai multe din

1 Referire la domnul Pecksniff, ipocritul personaj din *Martin Chuzzâewit* de Dickens.

tre' puţinele făpturi omeneşti faţă de care e posibil să simţi admiraţie şi respect. Cei care nu figurează pe această listă sunt specialiştii în excesul unilateral. Poţi admira şi respecta pe un Newton, ba chiar şi pe Napoleon. Dar nu-i poţi propune ca modele pentru cei care vor să trăiască bine şi cu întreaga lor fiinţă.

Au existat epoci întregi în care iubitorul de viaţă constituia tipul reprezentativ. În timpul Renaşterii din Anglia, de pildă. Când priveşte în urmă, istoricul modern se simte uimit. Acele personaje strălucitoare şi enigmatice care se perindă pe scena elizabetană: Essex, Marlowe, Donne, însăşi Elizabeta, Shakespeare. Raleigh, şi câţi alţii – îi apar ca nişte fiinţe inexplicabile. Cum este posibil ca nişte oameni să fie în acelaşi timp atât de subtil rafinaţi şi atât de brutali, atât de senzuali şi totuşi atât de spiritualizaţi, atât de îndrăgostiţi de acţiune şi atât de contemplativi, atât de religioşi şi atât de cinici? Istoricul modern, care de regulă e un profesor, nu reuşeşte să înţeleagă şi dezaprobă. Dedicat respectabilei consecvenţe a gândirii şi comportamentului profesional, el e speriat de spectacolul făpturilor omeneşti care au îndrăznit să fie libere, să-şi realizeze întreaga lor diversitate naturală, să fie din plin vii. Pendulând între excesele lor dezordonate, ei au dansat pe muchia de cuţit a existenţei. Şi noi îi privim cu invidie.

Pentru un moralist, doctrinele iubitorului de viaţă pot să pară subversiv de periculoase; şi, în realitate, acel: „Fă ceea ce doreşti" al lui Thelema*, se adresa numai „oamenilor liberi, bine-crescuţi, învăţaţi, şi care se întovărăşesc cu oameni cinstiţi". Pentru cei

1 Abatele Thelema, personaj din *Gargantua* de Rabe-lais, a cărui regulă de viaţă era „Fay ce que vouldras", considerând că persoanele libere şi bine crescute sunt virtuoase prin însăşi firea lor şi se apără de viciu.

lalţi, vor fi întotdeauna necesare constrângeri din afară sub forma poliţiştilor, şi constrângeri lăuntrice sub forma superstiţiilor. Cei mai buni iubitori de viaţă sunt, probabil, cei care au primit o educaţie strictă, bazată pe principiile moralei creştine sau burgheze, ale filosofiei bunei cuviinţe temperate de religie şi care, după aceea, s-au răzvrătit împotriva educaţiei primite.

De un capăt al prăjinii de echilibru pe care o balansează în mâini

aceşti acrobaţi pe sârmă, atârnă bunele deprinderi sociale dobândite prin educaţie, iar la celălalt capăt le contracarează deprinderile antisociale ale răzvrătirii lor. Tânărului bine-crescut, aspirant la o chilie în mănăstirea lui Gargantua, i-aş recomanda cea mai convenţională dintre educaţiile de gentleman căpătată în şcolile publice anglicane, urmată, apoi, la universitate, de un curs intensiv de pyrrhonism teoretic şi de practica tuturor preceptelor subversive ale lui Blake. Pierderea credinţei religioase, intelectuale şi morale s-ar putea să-l împingă la neurastenie sau la sinucidere; cu atât mai rău pentru el. Dar dacă-i îndeajuns de rezistent încât să supravieţuiască, atunci lăsaţi-l cu încredere să facă tot ce doreşte. Tradiţiile şcolii publice îl vor ghida onorabil şi inteligent printre meandrele vieţii sociale, în timp ce cursul de pyrrhonism îl va fi învăţat să desconsidere constrângerile impuse de aceste tradiţii asupra activităţilor sale ca individ, sau colonie de indivizi.

19. EXCESUL NEECHILIBRAT

Celor care obiectează că e imposibil să asculţi de preceptele lui Gargantua fără să te porţi ca un porc, nu le putem răspunde decât: „Vorbiţi în numele vostru!" Dacă eşti bine-crescut şi instruit, nu te comporţi ca un porc; te comporţi ca o fiinţă umană. Cu atât mai mult, în cazul unui sincer iubitor de viaţă, doctrina lui este o garanţie împotriva comportării porceşti. Căci comportarea porcească nu e o manifestare a vieţii, ci o blasfemie a ei. Astfel, lăcomia porcească, beţia porcească sunt mijloace de reducere a vitalităţii nu de intensificare a ei. Promiscuitatea porcească nu este o expresie a acelei dorinţe spontane care „sădeşte roadele vieţii şi ale frumuseţii" * în personalitatea umană. Don Juanii iubesc artificial, cerebral. Ei îşi folosesc imaginaţia pentru a-şi stimula dorinţa, o dorinţă conştientă de sine, nepasională şi atât de nejustificată încât umileşte, micşorează, „cu nisip presară" pe cei chemaţi în acest fel în acţiune. Avariţia porcească şi rapacitatea limitează vitalitata, îndrumându-i fluxul spre un canal strâmt şi murdar. Cruzimea, care uneori poate fi necesară şi potrivită, caz în care e stimulatoare de viaţă, devine limitatoare şi distrugătoare de viaţă când se preface într-o reacţie obişnuită, când devine, pe scurt, cruzime porcească. Într-adevăr, orice linie de comportament împinsă până la excluderea altor comportamente posibile, deschise unei personalităţi diverse normale, este, evident potrivit cu normele noastre, imorală, pentru că limitează şi distorsionează manifestările

vieţii. În ochii iubitorului de viaţă, asemenea exclusivism constituie un păcat. Doctrina moderaţiei practicată de el cere ca un exces să fie contrabalansat de altul. A continua să mergi, din principiu sau din puterea deprinderii, pe calea unei singure linii de comportament, înseamnă a distruge acel echilibru vital al cărui nume e virtutea, şi înseamnă a cădea în imoralitate.

Citat dintr-un poem de William Blake.

Evident, Pascal a fost un om oribil de imoral. El a păcătuit împotriva vieţii printr-un consecvent exces de cucernicie, întocmai cum mâncăii păcătuiesc printr-un consecvent exces de lăcomie, avarii prin zgârcenie şi desfrânaţii prin necontenitele pofte trupeşti.

* 20. VIAŢA ŞI RUTINA VIEŢII

E demn de remarcat că revelaţia vieţii confirmă multe dintre revelaţiile morţii. * Activităţile şi distracţiile pe care Pascal le ura cu atâta înverşunare pentru că îi fac pe oameni să uite că trebuie să moară sunt detestabile şi pentru iubitorul de viaţă, pentru că îi împiedică pe oameni să trăiască din plin. Moartea face ca aceste distracţii să pară triviale şi stupide; dar şi viaţa le face să pară la fel. Durerea şi apropierea treptată a anihilării l-au făcut pe Ivan Ilici să înţeleagă zădărnicia carierei lui de burghez respectabil. Dar dacă ar fi întâlnit vreodată un autentic om viu, dacă ar fi citit vreodată o carte, sau ar fi privit un tablou, sau ar fi ascultat o muzică a unui artist viu, ar fi învăţat aceeaşi lecţie. Dar Pascal, şi mai târziu Tolstoi, n-au îngăduit revelaţiei să derive din viaţă. Năzuinţa lor a fost să-i umilească pe oameni, tăvălindu-i în descompunerea mormântului, să le hărăzească o pedeapsă crâncenă; ei au veştejit nu numai nimicurile care distrag şi distrug viaţa şi cu care oamenii îşi trec timpul, ci şi însăşi viaţa pe care aceste nimicuri o distrug. Iubitorul de viaţă este de acord cu ei în ura împotriva prostiilor găunoase şi a sordidului existenţei umane. Întâmplă

1 Am împrumutat fraza de la Şestov. *La Reyelation de la Mort* este titlul, în traducere franceză, a uneia dintre cele mai interesante cărţi ale sale. (N.A.)

tor, progresul ştiinţei şi al tehnicii a sporit enorm elementul de trivial şi de sordid din viaţa oamenilor. Funcţionarul sau muncitorul taylorizaţi îşi părăsesc muncile lor abrutizante pentru a-şi petrece timpul liber sub influenţa unor amuzamente-narcotice, puse la dispoziţie de ziare, de cinematografe, de radio; li se oferă din ce în ce

mai puţin prilejul de a Vârăi o viaţă proprie activă sau creatoare. Pascal şi Tolstoi i-ar fi îndrumat dinspre stupiditate către disperare, vorbindu-le despre moarte; dar sfatul iubitorului de viaţă este: „*memento vivere*". Dacă oamenii îşi amintesc că trebuie să trăiască, ei se vor abţine de la preocupări care nu sunt decât substitute ale vieţii. Oricum, cei mai mulţi dintre ei nu doresc să trăiască, aşa cum nu doresc să moară; sunt la fel de speriaţi de viaţă ca şi de moarte. Ei preferă să continue a exista confuz, în acea semicomă a muncii mecanizate şi a odihnei mecanizate. Să putrezească treptat în idealul lor de fericire. Când iubitorul de viaţă obiectează, o face de dragul lui. Dacă „oamenii doresc să putrezească au dreptul să putrezească; primejdia constă însă în faptul că s-ar puj tea să-i infecteze şi pe alţii care nu doresc să pul trezească. Un lazaret de ciumaţi nu-i locul cel mai indicat în care să venerezi viaţa.

21. VIAŢA ŞI VIITORUL

Când le-a spus discipolilor săi să nu se gândească la ziua de mâine, Iisus vorbea ca un iubitor al vieţii. A acorda prea multă atenţie viitorului înseamnă a

1 Referire la taylorism, sistemul capitalist de organizare a muncii prin folosirea maximă a zilei de muncă şi prin intensificarea procesului de producţie.

acorda prea puţină prezentului – înseamnă să acorzi prea puţină atenţie vieţii; pentru că viaţa nu poate fi trăită decât în prezent. Eternitatea, concepută ca existând obiectiv, în afara vieţii, este un duşman al ei, de aceea Pascal a pus atâta accent pe etern şi pe infinit. Unica eternitate de care ţine seamă viaţa este cea a extaticei transcendări a timpului, care înseamnă consumarea unei trăiri intense. Însuşi Pascal le-a reproşat oamenilor faptul că sunt „atât de imprudenţi încât rătăcesc prin vremuri care nu sunt ale lor şi nu se gândesc niciodată la singurul timp care le aparţine cu adevărat". Dar. ca de obicei, principiile şi fiziologia lui nu i-au îngăduit să practice ceea ce inteligenţa lui percepea teoretic a fi just. El şi-a dat seama că e stupid să nu trăiască în singurul timp care-i aparţinea lui, şi totuşi stăruia să nu se gândească la nimic altceva decât la apropierea morţii şi la viitorul postum. În mod straniu, părea să creadă că venerarea morţii, pe care o practica el, însemna adevăratul creştinism. Dar „morţii cu morţii" sunt cuvinte ale întemeietorului religiei creştine. Pe Iisus îl iritau (cel puţin în acel moment) oamenii care îşi închipuiau că

au ceva mai bun de făcut decât să trăiască.

A trăi prea mult în alt timp sau pentru alt timp decât cel prezent constituie sursa altor crime decât cele generate de prea multă cucernicie. Interesul exagerat faţă de bani, derivă dintr-o preocupare exclusivă şi excesivă pentru viitorul acestei vieţi, tot aşa cum interesul exagerat faţă de moarte şi de mijloacele de izbăvire postumă derivă dintr-o preocupare excesivă pentru viitorul altei vieţi. Astăzi, în occident, cucernicia cultivatoare de moarte este rară; în schimb milioane de bărbaţi şi femei îşi petrec timpul literalmente ucigându-se între ei, de dragul poziţiei lor financiare într-un viitor lumesc, pe care ameninţările de război şi de revoluţii îl facr atât de precar, încât rămâi uluit că oameni în toate minţile îşi pot pierde vremea preocupându-se laborios de acest viitor.

Iubitorul de viaţă trăieşte pe cât se poate în prezent – în timpul prezent sau în eternitatea prezentă.

22. DEPRINDERI

„Două sute optzeci de bunuri supreme în Montaigne". Pascal foloseşte acest fapt în sprijinul argumentaţiei sale în favoarea unicului, divinului, revelatului Bun Suprem, oferit tuturor oamenilor de către Biserica Catolică. „Ardem de dorinţa – spune el – de a găsi un cadru fix de referinţă, un fundament definitiv şi constant". Dar ardem în zadar. Eforturile noastre neajutorate duc, la descoperirea, doar a incertitudinii şi a multiplicităţii. De aceea, \zice el, trebuie să acceptăm doctrinele de revelaţie idivină ale Bisericii. Este de fapt un apel către mortificare şi spaimă, exprimat sub forma unei argumentări. Dar argumentarea are câteva puncte friabile. De la bun început, nu există nicio garanţie că doctrinele Bisericii sunt de natură divină. Şi, în al doilea rând, oare într-adevăr *noi* (adică toţi oamenii) „ardem de dorinţa" de a ne găsi o temelie neclintită în credinţă? Ceea ce ştiu cu siguranţă este *că eu* unul nu ard deloc. Şi când Pascal spune „*Nous avons une idée de la verité invincible a tout pyr-rhonisme*" *1*, nu pot decât să-i răspund: „Vorbeşte

1 Noi opunem oricărui pyrrhonism o idee despre adevărul invincibil (fr.)

În numele dumitale". Realitatea este, desigur, că toate aceste idei şi dorinţe metafizice, presupus înnăscute, nu sunt decât roadele deprinderii. Ca de obicei, Pascal a înţeles aceasta din punct de vedere teoretic, dar a refuzat să tragă concluziile necesare sau să acţioneze pe

baza teoriei (A mai existat vreodată, oare, o inteligenţă atât de pătrunzătoare asociată cu o voinţă atât de perversă?) „Mi-e foarte teamă, scrie el, că natura nu-i decât primul obicei, aşa cum obiceiul e a doua natură". Sau, în altă parte: „Obiceiul este natura noastră. Omul care s-a deprins cu Credinţa crede şi nu se poate împiedica să se teamă de infern… Cine, deci, s-ar putea îndoi că sufletele noastre, fiind deprinse să vadă număr, spaţiu, mişcare, cred în aceste lucruri şi numai în ele?" „Principiile noastre naturale, ce alta sunt decât principiile din care ne-am făcut o deprindere?… O deprindere diferită ne-ar da principii naturale diferite; şi dacă există principii naturale pe care deprinderea nu le poate anula, există de asemenea şi principii de deprindere antinaturale, care nu pot fi anulate nici de natură nici de un al doilea obicei".

Deprinderile noastre cele mai de neanulat sunt cele de a trăi în termenii spaţiului, timpului şi cauzalităţii. Dar chiar şi acestea, aşa cum am arătat mai înainte în acest eseu, pot fi serios scuturate. Cea mai mare parte dintre „principiile noastre naturale" datează dintr-o perioadă mai târzie a istoriei spiritului decât aceste principii primare de gândire. Când Pascal spune că „noi" ardem de dorinţa de a ne găsi o temelie neclintită în credinţă, tot ce vrea să înţeleagă este că dânsul, împreună cu prietenii şi autorii lui favoriţi, au fost educaţi, din întâmplare, în deprinderea unei fixităţi doctrinale. Dorinţa de fixitate nu este singura nostalgie metafizică pe care o atribuie Pascal umanităţii. Oamenii tânjesc să cunoască „tâlcul" faptelor, să li se comunice „răspunsul la enigma universului". Creştinismul le oferă un astfel de răspuns şi le satisface aceste dorinţe „naturale": acest fapt a fost considerat de apologeţii creştinismului drept o dovadă a originii sale divine \ şi a adevărului său absolut. Pe noi însă nu ne va surprinde faptul că creştinismul satisface asemenea dorinţe, dacă ne dăm seama că însuşi creştinismul este cel care le-a sădit în spiritul uman şi le-a fixat bine acolo sub forma de deprinderi. „Teologia creştină (citez din *Ideea de Progres* a lui Bury) a construit o sinteză care a încercat pentru prima oară să dea un înţeles definit întregului curs al întâmplărilor umane, o sinteză ce reprezintă trecutul ca di-rijându-se către o finalitate, definită şi dezirabilă, din viitor. Odată ce această credinţă a fost general adoptată şi a precumpănit timp de secole, oamenii pot încerca să se dezbare de ea laolaltă cu doctrina Providenţei pe care se sprijină, dar nu pot fi mulţumiţi să se reîntoarcă la concepţiile ce-i

satisfăceau pe antici, pentru care, istoria umanităţii, privită în ansamblu, era o poveste fără prea mult înţeles. Ei trebuie să caute o nouă sinteză, care să o înlocuiască". Şi de ce trebuie să caute o nouă sinteză? Deoarece creştinismul a plantat în mintea lor deprinderea sintezei, şi pentru că nevoia de sinteză pare acum „naturală". Dar anticii, aşa cum arată Bury, se simţeau foarte fericiţi cu o istorie care, din punctul de vedere al creştinismului sau al filosofului modern, era lipsită de înţeles. Deprinderile lor au fost însă schimbate şi oamenii au început să aibă nevoie de înţelesuri. O nouă schimbare de deprinderi ar putea aboli cu uşurinţă şi această nevoie. În orice caz, caracterul nevoii resimţite nu afectează natura înţelesului de care simţi nevoie. Nu avem decât să ne observăm pe noi şi pe semenii noştri pentru a descoperi că universul nu are un „înţeles" unic, prestabilit: enigma sa nu este o ghicitoare la care nu poţi da decât un singur răspuns corect. Înţelesul e pur şi simplu o noţiune, aşa ca acreala sau frumuseţea.

23. RECAPITULARE A CREZULUI IUBITORULUI DE VIAŢĂ

Filosofia iubitorului de viaţă e cuprinzătoare. În calitatea lui de fiinţă multilaterală şi discontinuă, el poate accepta toate sintezele parţiale şi aparent contradictorii construite de alţi filosofi. El poate fi când pozitivist când intuiţionist, când obsedat de ideea morţii (pentru că apocalipsul morţii este unul dintre incidentele vieţii), când un dionisiac copil al naturii; când un pesimist, când – printr-o simplă schimbare a soţului sau a sosului sau chiar a vremii – un exu*y* berant convins că Dumnezeu o duce bine în ceruri şi lumea o duce bine pe pământ. El practică pe rând toate aceste convingeri pentru că e un conglomerat de numeroase făpturi diverse. Fiecare dintre convingeri este raţionamentul dispoziţiei precumpănitoare a uneia dintre aceste făpturi. Nu se pune problema dacă una dintre aceste filosofii ar fi adevărată sau, falsă. Starea psihologică numită bucurie nu este mai adevărată decât starea psihologică numită melancolie (s-ar putea să fie mai valoroasă în calitate de stimulator al vieţii sociale sau individuale, dar asta e o altă problemă1). Fiecare dintre ele constituie un fapt I primar de experienţă. Şi din moment ce o stare psihologică nu poate fi mai adevărată decât alta, din moment ce toate sunt în mod egal fapte, e clar că raţionamentele uneia dintre stări nu pot fi mai adevărate decât raţionamentele celeilalte. Ceea ce spune

30»

Thomas Hardy despre univers nu-i mai adevărat decât ceea ce

spune Meredith; dacă majoritatea cititorilor contemporani preferă concepţia despre lume exprimată în *Tess d'Urbervilles* decât optimismul care formează fundalul din *Cariera lui Beauchamp*, aceasta se datorează faptului că lumea de azi trăieşte într-o epocă foarte deprimantă şi că, în consecinţă, suferă de o melancolie mai mult sau mai puţin cro – nică. Hardy li se pare mai real decât Meredith pentru că filosofia lui „Tess" sau a lui „Jude" se potriveşte mai bine cu raţionamentele dispoziţiei lor precumpănitoare decât filosofia lui Richard Feverel sau Beauchamp1. Ce se aplică la optimism şi pesimism se aplică în aceeaşi măsură şi la alte curente ale gândirii filosofice. Până şi doctrinele „predestinării, liberului arbitru, precunoaşterii absolutului", I în ciuda formelor lor atât de elaborate, nu sunt, în i esenţă, decât expresii ale unor stări emoţionale sau \ fiziologice. Te simţi liber sau te simţi determinat. Ambele simţăminte sunt fapte de experienţă, aşa cum sunt şi faptele denumite „extaz mistic" sau „raţionalitate". Numai un om a cărui viaţă a fost bogată în experienţe mistice ar fi putut construi o cosmogonie ca aceea a lui Boehme; iar operele lui Voltaire nu puteau fi scrise decât de cineva a cărui viaţă a fost extrem de săracă în astfel de experienţe. Oamenii cu puternice ciudăţenii de caracter au o concepţie specială asupra lumii, pe care aproape că le-o impune psihologia lor. Singurele ramuri ale filosofiei în legătură cu care se poate vorbi despre adevăr sau fals sunt logica şi teoria cunoaşterii. Pentru că logica şi teoria cunoaşterii se ocupă cu necesităţile şi luni

1 *Calvarul lui Richard Feverel* şi *Cariera lui Beauchamp*, romane ale lui John Meredith publicate respectiv în 1859 şi 1876.

— tele gândirii – adică cu acele habitudini mentale „atât de primordiale, încât ar fi imposibil pentru orice făptură omenească să le încalce. Când un om comite un paralogism sau pretinde că ar avea o cunoaştere mai mult decât umană a naturii lucrurilor, suntem justificaţi să spunem că nu are dreptate. De pildă, dacă aş admite că toţi oamenii sunt muritori şi că Socrate e om, dar, cu toate acestea, aş trage concluzia că Socrate e nemuritor. Nu sunt la fel de justificat în această părere ca şi în optimismul sau pesimismul meu? Răspunsul este: nu. S-ar putea să am o preferinţă personală pentru imortalitatea lui Socrate; dar, în condiţiile silogistice, preferinţa este atât de scandalos inoportună, atât de universal condamnată, încât ar fi o nebunie să încerci s-o justifici. Mai mult, aş descoperi că, dacă mi-aş

traduce teoriile mele paralogice în practică, aş avea necazuri serioase nu numai cu celelalte fiinţe omeneşti, dar chiar cu lucrurile. Eroul din *Amintiri din Casa Morţilor* de Dostoievski protestează împotriva intolerabilei tiranii ca doi şi cu doi să facă patru. El preferă să facă cinci şi stăruie că are dreptul să aibă o preferinţă. Şi, fără îndoială că are acest drept. Dar dacă un tren rapid trece la o distanţă de doi plus doi metri, iar omul vine până la o depărtare de patru metri şi jumătate de tren, sub impresia că-l mai despart de distrugere încă cincizeci de centimetri, dreptul lui de a avea o preferinţă nu-l va salva de la o concluzie violentă şi sângeroasă.

Gândirea ştiinţifică este adevărată sau falsă pentru că ştiinţa se ocupă cu impresii ale simţurilor care sunt, dacă nu identice pentru toate fiinţele omeneşti, cel puţin destul de asemănătoare pentru a face posibil un fel de consens universal. Diferenţa dintre o teorie ştiinţifică şi o concepţie metafizică constă în faptul că prima este un raţionament bazat pe experienţe psihologice mai. mult sau mai puţin uniforme pentru toţi oamenii şi pentru acelaşi om în momente diferite, în timp ce cea de a doua este un raţionament bazat pe experienţe diverse, ocazionale j, şi contradictorii. Un om poate fi un pesimist determinist înainte de masă şi un optimist adept al liberului arbitru după ce a luat prânzul; dar atât îna-\. inte cât şi după prânz el va observa că cerul este al –, bastru, că pietrele sunt tari, că soarele răspândeşte \ lumină şi căldură. Asta-i pricina pentru care există \multe filosofii şi numai o singură ştiinţă. vDar chiar şi ştiinţa cere ca adepţii ei să gândească, în funcţie de circumstanţe, în moduri foarte diferite. Modul de gândire care dă rezultate valabile când e aplicat la obiecte ce depăşesc o anumită dimensiune (cu alte cuvinte la un număr mare de obiecte; deoarece tot ce e îndeajuns de mare încât să poată fi perceptibil simţurilor noastre este alcătuit, pare-se, dintr-un număr enorm de componente infinitezimale), se dovedeşte inaplicabil la obiecte izolate, de dimensiuni atomice sau subatomice. În legătură cu marile aglomerări de atomi putem gândi în termenii „judecăţii normale organizate". Dar când avem de-a face cu atomi individuali şi cu componenţii lor mai mici, judecata normală dă rezultate care nu se potrivesc întocmai cu faptele observate. (Fireşte că nimeni nu a văzut în realitate un atom sau un electron; dar natura comportării lor poate fi indusă, cu mai multă sau mai puţină probabilitate, din fenomenele macroscopice care însoţesc activitatea lor invizibilă). În lumea

subatomică toate necesităţile noastre de gândire devin, practic, nu numai inutile dar chiar derutante. O descriere a acestui univers sună ca o pagină din Lewis Carrol sau Edward Lear1.

Ţinând deci seama că până şi impresiile simţurilor nu numai că pot fi dar trebuie să fie judecate în moduri diferite şi ireconciliabile, în funcţie de categoria obiectelor cu care se presupune că ar avea relaţie, nu trebuie să ne lăsăm tulburaţi sau surprinşi de contradicţiile pe care le găsim în judecarea unor experienţe psihologice mai puţin uniforme. Astfel, extrem de numeroasele teoretizări ale experienţelor estetice sau mistice nu numai că se contrazic una pe cealaltă, dar se întâlnesc în contrazicerea comună a acelor teoretizări ale experienţelor simţurilor cunoscute sub numele de teorii ştiinţifice. Faptul i-a tulburat foarte mult pe bunicii noştri care, din această pricină, îşi pierdeau credinţa, îşi sacrificau raţiunea, luau atitudini de disperare stoică şi, în general, practicau cele mai extraordinare acrobaţii spirituale. Ştiinţa este „adevărată" argumentau ei; aşadar, arta şi religia, şi de aci frumosul şi onoarea, iubirea şi idealurile trebuie să fie „false". „Realitatea" a fost dovedită de ştiinţă ca fiind o chestiune de spaţiu, timp, mase, număr şi cauză; aşadar tot ceea ce face ca viaţa să fie demnă de a fi trăită nu-i decât o „iluzie". Alteori porneau de la celălalt capăt. Arta, religia, frumosul, iubirea fac viaţa demnă să fie trăită; aşadar ştiinţa, care desconsideră existenţa unor atari lucruri, trebuie să fie falsă.

Nu e însă necesar să privim lucrurile atât de tragic. Noi ne-am dat seama că ştiinţa nu ia în consideraţie lucrurile care fac viaţa demnă a fi trăită

1 *Şdward Lear* (1812 – 1888), poet englez, inventatorul *li-merickului* – poezioară umoristică absurdă – şi autor al *Cărţii cu nonsensuri*.

din simpla raţiune că frumosul, iubirea, şi aşa mai departe nu sunt cantităţi măsurabile, ori ştiinţa nu se ocupă decât de ceea ce poate fi măsurat. Un fapt psihologic este la fel de bun ca şi altul. Percepem frumosul la fel de nemijlocit cum percepem duritatea; a afirma că una dintre senzaţii e iluzorie şi că cealaltă corespunde realităţii ar fi o presupunere absolut gratuită.

Răspunsurile la enigma universului îmbracă adeseori o formă logică şi sunt exprimate într-un fel care ridică chestiuni de epistemologie şi presupun acceptarea sau respingerea unor anumite teorii ştiinţifice. În realitate, însă, ele sunt simple teoretizări ale unor

stări psihologice diverse şi în aceeaşi măsură de valabile, şi deci nu sunt nici adevărate nici false. (În treacăt fie spus, stări psihologice similare nu sunt în mod necesar sau invariabil teoretizate în acelaşi fel. Experienţele mistice care, în Europa, sunt interpretate în termenii unui Dumnezeu personal, sunt explicate de budişti în termenii unei ordini superioare a lucrurilor, de esenţă totalmente nedivină. Care dintre teoretizări este mai adevărată? Singur Dumnezeu sau ne-Dumnezeu – după cum stă cazul – poate să ştie). Iubitorul de viaţă care adoptă pe rând toate soluţiile la enigma cosmică nu comite nicio crimă împotriva logicii sau a adevărului. El nu face decât să admită faptul evident că e o fiinţă umană – adică o serie de stări psihologice distincte, o colonie de personalităţi diverse. Fiecare dintre stări cere teoretizarea ei potrivită; sau, cu alte cuvinte, fiecare personalitate are filosofia ei de viaţă. Consecvenţa filosofică îşi are oarecare justificare atâta timp cât ne putem imagina că esenţa concepţiei noastre despre lume (în contradicţie cu gătelile logice în care a fost înveşmântată şi cu problemele de epistemologie şi de ştiinţă le

„Gate de ea) este unica adevărată. Dar dacă recu

Inoaştem, aşa cum cred că trebuie să facem, că concepţia noastră despre lume nu poate fi mai adevăjjrată decât o alta, şi că fiecare dintre concepţii este expresia în termeni intelectuali a unui fapt de experienţă dat şi incontestabil, atunci consecvenţa îşi pierde orice merit filosofic. N-are niciun sens să ignori, de dragul de a fi pesimist consecvent, toate! prilejurile când ai gândit că viaţa e frumoasă; n-are niciun rost să negi, de dragul de a fi un pozitivist. consecvent, că trupul tău e închiriat uneori de o (. persoană cu tendinţe mistice. Pesimismul nu e mai: adevărat decât optimismul şi viceversa. Din punct de vedere filosofic, nu există nicio raţiune pentru Jeare un om să nege gândurile celorlalte euri poten-Iţiale ale sale. Fiecare eu există pe rând; fiecare eu are sentimentele lui în legătură cu universul, fiecare îşi are gusturile sale cosmice – sau, cu alte cuvinte, fiecare eu populează propriul său univers. Care este \Raportul dintre aceste diverse universuri particulare şi universul în sine, dacă există aşa ceva, e cu jieputinţă de spus. Am putea crede, dacă vrem, că tfiecare dintre ele reprezintă un aspect al întregului. „În locuinţa tatălui meu sunt multe cămări" 1. Na –, tura a dăruit fiecărui individ cheile unui număr din aceste cămări metafizice. Iubitorul de viaţă propune ca omul să facă uz de toate cheile, iar nu să le arunce, păstrând doar una. El admite faptul

diversităţii vitale şi profită cât poate de el. Din acest punct de vedere se deosebeşte de gânditorii obişnuiţi, care se împotrivesc să recunoască diversitatea sau, dacă o recunosc, o deplâng. Aceştia găsesc că i diversitatea e şocantă şi caută s-o corecteze cu orice chip. Şi chiar dacă s-ar ajunge la o recunoaştere

Evanghelia după Sf. Ioan.

universală a faptului că o concepţie unică despre lume nu poate fi adevărată, aceşti oameni ar continua totuşi să susţină cu tărie concepţia lor, excluzându-le pe toate celelalte. Ar continua să venereze consecvenţa, dacă nu pe temeiuri filosofice, măcar pe temeiuri morale. Sau, ca să fim mai clari, ar practica şi ar cere consecvenţă din teama de inconsecvenţă, din teama de a se simţi primejdios de liberi, din teama de viaţă. Pentru că moralitatea creştină este produsul terorii, lanţurile şi cămăşile ei de forţă sunt confecţionate de cei care nu îndrăznesc să aibă încredere în alţii, pentru că nu au curajul să se avânte în libertate. Printre aceste sărmane creaturi speriate, consecvenţa în gândire şi în comportament este preţuită în rândul celor mai înalte virtuţi. Pentru a putea duce la împlinire această consecvenţă, ei resping ca neadevărate, sau ca imorale, sau ca antisociale (n-are importanţă termenul; orice băţ e bun ca să loveşti un câine), toate ideile care nu se armonizează cu sistemul anume pe care l-au ales ei să-l apere; fac tot ce pot ca să reprime orice impuls sau dorinţă care nu poate fi ajustată după schema lor de comportament moral. Şi cu ce \ jalnice rezultate!

24. PASCAL, APOLOGETUL MORŢII

Gânditorul consecvent, omul de o moralitate consecventă este sau o mumie ambulantă sau, dacă nu a izbutit să-şi înăbuşe întreaga vitalitate, un mono-maniac fanatic. (Admiratorii consecvenţei numesc aceste mumii „oameni senini" său; stoici", iar pe monomaniaci „uniformi" ca şi cum uniformitatea ar fi o virtute la o fiinţă pe care mărinimoasa natură a înzestrat-o cu un spirit multiform. Uniformitatea de gândire e bună pentru vaci sau pentru babuini; dar la un animal care pretinde că face parte din aceeaşi specie ca şi Shakespeare e pur şi simplu dezgustătoare).

În ciuda eforturilor sale eroice, Pascal n-a izbutit niciodată să suprime total viaţa care pulsa în el. Nu stătea în puterea lui să se autotransforme într-un automat cucernic. Vitalitatea continua să ţâşnească din el, dar printr-un singur canal. A devenit un monomaniac, un om cu un scop unic – acela de a impune moartea spirituală creştină

lui şi semenilor săi. „Ce religie, întreabă el, ne va învăţa să ne tămăduim de mândrie şi de pofte?" Cu alte cuvinte, ce religie ne va învăţa să ne tămăduim de viaţă? Pentru că poftele, sau dorinţele, sunt instrumente ale vieţii, iar „mândria păunului e gloria lui Dumnezeu" lfireşte, nu a Dumnezeului lui Pascal, ci a Dumnezeului vieţii. Creştinismul, conchide el. e singura religie care-i va tămădui pe oameni de viaţă. De aceea, toţi oamenii trebuie să devină creştini. Pascal şi-a cheltuit toate forţele sale extraordinare încercând, pe calea convingerii, a argumentării, să-şi convertească toţi semenii la o consecventă adorare a morţii. A deschis campania cu *Scrisori provinciale*. Şi ce desăvârşită strategie! Cazuiştii sunt puşi pe fugă şi masacraţi. Fermecaţi de această admirabilă proză, ne surprindem încă şi acum gândind că înfrângerea lor a fost meritată, că Pascal a avut dreptate. Dar dacă ne astupăm urechile la cântecul sirenei şi nu lăm în consideraţie decât conţinutul celor ce spune, ne dăm seama că dreptatea e toată de partea iezuiţilor şi că Pascal şi-a folosit prodigiosul talent pentru a face ca mai răul să apară

1 Citat din *Căsătoria Cerului şi a Iadului* de Williara Blake.

drept cauza cea dreaptă. Cazuiştii au fost adeseori proşti şi pedanţi. Dar concepţia lor despre moralitate a fost, din punctul de vedere al iubitorului de viaţă, perfect sănătoasă. Recunoscând diversitatea fiinţelor umane şi infinita varietate a circumstanţelor, ei au remarcat că fiecare caz trebuie judecat aparte. Viaţa trebuie să fie priponită, dar cu o funie elastică; poate fi lăsată să zburde un pic. Lui Pascal, acest liberalism i s-a părut îngrozitor. Cu viaţa nu ai voie să faci niciun fel de compromis; asemenea lucru odios trebuie suprimat fără cruţare. Omul trebuie să fie încătuşat în principii rigide, întemniţat în imperative categorice, paralizat de spaima infernului şi de necontenita contemplare a morţii, îngropat sub maldăre de oprelişti. Şi Pascal spunea toate acestea într-o frazeologie atât de inspirată şi cu o cadenţă atât de splendidă, încât oamenii au continuat să-şi imagineze, de atunci şi până în ziua de azi, că susţinea o cauză nobilă, când el de fapt nu făcea decât să lupte în slujba puterilor întunericului.

După *Scrisori* au apărut celebrele *Pensées* – materiale fragmentare a ceea ce intenţiona să fie o operă colosală de apologie a creştinismului. Lupta împotriva vieţii continuă implacabil. „Admiraţia viciază totul încă din copilărie. «Vai, cât e de deştept! Vai, ce cuminte

e!» Copiii de la şcoala Port Royal, care nu sunt minaţi înainte cu aceşti pinteni ai invidiei şi gloriei, învaţă să fie indiferenţi". Pascal trebuie să fi fost încântat. Un sistem de educaţie care-i făcea pe copii să cadă în „*nonchalance*" trebuie să fi fost în ochii lui aproape ideal. Şi dacă copiii s-ar fi uscat încetul cu încetul, până ar fi ajuns mumii, ar fi fost absolut perfect. Omul trebuie tratat cu aceleaşi influenţe ucigătoare ca şi copilul. În primul rând trebuie să i se demonstreze că trăieşte într-o

1 Btare de mizerie disperată. E o misiune pe care f Pascal a preluat-o cu cea mai mare satisfacţie. Toate observaţiile sale cu privire la acea „*mizere* de *l'homme*" sunt magnifice. Dar ce e această mizerie?: Dacă cercetăm argumentele lui Pascal constatăm că; jmizeria omului constă în faptul că el nu e altceva; decât un om. În faptul că nu e liniar, consecvent, lipsit de dorinţe, atotştiutor şi mort ci, dimpotrivă: viu şi plin de pofte, nesigur, inconsecvent, multiplu. Dar e o copilărie să condamni un lucru pentru că nu e altceva. Oile nu sunt oameni; dar asta nu-i o f justificare ca să vorbeşti despre „*la mizere du mo*u-i *ton*". Să lăsăm oile să profite cât pot de oimea lor şi oamenii de umanitatea lor. Pascal însă nu vrea să-i; lase să scoată ce-i mai bun din viaţa umană; el vrea să scoată ce-i mai rău şi apoi s-o arunce. După ce-i deprimă pe oameni cu remarcile despre mizerie, îi aduce într-un contact paralizant cu moartea şi infinitul; le demonstrează nimicnicia oricărui gând, oricărei acţiuni sau oricărei dorinţe, în faţa imensităţilor de întuneric. Pentru a-şi fixa argumentele, îl invocă pe Dumnezeul jansenist, revelaţia creştină. Dacă adevărata natură a omului este consecvenţa şi lipsa de dorinţe, atunci (acesta e argumentul lui Pascal) venerarea jansenistă a morţii este o necesitate psihologică; venerarea morţii a fost dată ca obligatorie de Dumnezeul Morţii în persoană, a fost decretată pe calea unei revelaţii pe care Pascal îşi propune să o demonstreze ca pe un neîndoielnic adevăr istoric.

25. UNIVERSUL LUI PASCAL

Spectacolul unei atari malignităţi, a unei asemenea întinderi de ură este profund respingător. Ura generează ură şi e greu să nu-l deteşti pe Pascal pentru veninoasa lui detestare a tot ce-i frumos şi nobil în existenţa umană. Oricum însă, e o detestare ce trebuie temperată prin milă. Dacă omul a păcătui împotriva Duhului Sfânt – şi, cu siguranţă, puţini sunt oamenii care să fi păcătuit în măsura în care a făcut-o Pascal, pentru că puţini au fost înzestraţi cu darurile lui extraordinare – aceasta s-a întâmplat fără voia lui.

Dorinţele sale, ca să repetăm cuvintele lui Blake, au fost destul de slabe pentru a se lăsa înfrânate. Neputincios, bolnav, Pascal era speriat de viaţă, avea oroare ide libertate. Familiarizat doar cu stările mistice asociate cu boala şi privaţiunea, acest ascet nu a trăit niciodată celelalte stări, cu nimic mai puţin semnificative, care însoţesc împlinirea dorinţei.

Căci, dacă admitem semnificaţia extazului mistic, trebuie să admitem şi semnificaţia trăirilor cu nimic mai puţin miraculoase, asociate cu iubirea în toate formele ei, cu percepţia frumosului senzual, cu îmbătarea, cu mişcarea ritmică, cu furia, cu lupta şi triumful, cu toate manifestările pozitive ale vieţii simţurilor. În cea de a doua parte a acestui eseu am enunţat condiţiile psihologice ale ascetismului. Practicile ascetice produc o condiţie de anormalitate care-i îngăduie ascetului să se detaşeze de lumea obişnuită, pătrunzând într-un alt univers care i se pare mai semnificativ şi mai important. Mânia, senzaţia inspirată de frumosul senzual, plăcerea dorinţei amoroase, sunt stări anormale, întocmai cum este şi starea de extaz mistic; aceste stări permit omului furios, estetului, îndrăgostitului, să devină, vremelnic, locuitori ai unor universuri nonpodsnapiene, care se afirmă nemijlocit a fi (aşa cum se afirmă şi universul misticului) de o deosebită valoare şi semnificaţie. Pascal nu cunoştea decât un singur univers anormal – cel pe care-l ocupă, pentru perioade foarte scurte, misticul extatic. Despre toate celelalte universuri nu avea cunoştinţă; trupul său, bolnav îi interzicea accesul la ele. Osândim cu mare /uşurinţă ceea ce nu cunoaştem, şi cu mare plăcere ceea ce, asemenea vulpii care spune că strugurii, \sunt acri, nu ne este accesibil.

Pascal asocia unui trup bolnav un intelect analitic excepţional de puternic. Fiind prea ager pentru a se lăsa înşelat de iluziile grosolane ale raţionalismu-i lui, şi prea subtil pentru a-şi imagina că o abstrac-\ţiune făcută-n casă ar putea constitui o realitate, el \ îşi bătea joc de filosofii academici. Îşi dădea seama că baza raţiunii este iraţională; primele principii pornesc „din inimă", nu din intelect. Descoperirea ar fi fost de maximă importanţă, dacă Pascal ar fi făcut-o cu organul potrivit. Dar în loc să descopere inima cu inima, el a descoperit-o cu capul. A respins abstracţiunile la modul abstract, şi a descoperit iraţionalul pe calea raţiunii. Healismul său a fost pur teoretic; nu l-a trăit niciodată. Inteligenţa sa nu-i îngăduia să găsească

satisfacţie în numenele şi abstracţiunile filosofiei raţionaliste. Cu toate acestea, jinduia după numene fixe şi abstracţiuni imuabile. A izbutit să-şi satisfacă aceste dorinţe de filosof invalid şi, totodată, să-şi salveze conştiinţa intelectuală alegându-şi o abstracţiune iraţională căreia i s-a dedicat: Dumnezeul creştinătăţii. Naufragiat pe această statică Stâncă a Veacurilor, s-a simţit în siguranţă – apărat de fluxul tumultuos al aparenţelor, apărat de diversitate, apărat de responsabilităţile libertăţii, apărat de viaţă. Dacă şi-ar fi putut îngădui să aibă o inimă cu care să înţeleagă inima, dacă ar fi avut un trup cu care să înţeleagă trupul, şi instincte şi dorinţe capabile să interpreteze semnificaţia instinctelor şi dorinţelor. Pascal ar fi putut să fie un iubitor al vieţii şi nu un apologet al morţii. Dar boala i-a sugrumat viaţa trupului şi i-a slăbit până-ntr-atât dorinţele încât a le rezista a însemnat o virtute foarte uşoară pentru el. împotriva inimii a luptat cu întreaga forţă a voinţei sale încordate şi concentrate. Molohul principiilor religioase i-a cerut acest sacrificiu. Supus, Pascal a îndeplinit ritualul harakiri. Dar Molohul, nesatisfăcut, a continuat să ceară sânge. Pascal s-a pus în slujba sa: o să-i determine şi pe ceilalţi să facă ce-a făcut el. Molohul o să se îndoape cu măruntaie. Toate scrierile lui Pascal sunt invitaţii convingătoare adresate oamenilor să vină şi să se sinucidă. Acesta este triumful principiului şi al consecvenţei.

Igoste şi anacreontice, marşuri şi ritmuri de dansălbatice, imnuri de ură şi melodii zgomotoase, ele. Voci odioase pentru urechea cuiva care de (te ca muzica sa să fie întru totul celestă! Pascal aruncit vocilor să amuţească şi au amuţit. AplecKu-ne urechea asupra vieţii sale, aşteptăm, plini speranţă, să deslușim un acord de muzică cerică. Dar ce sunete hârâite şi neplăcute răzbesc, le veacuri, scârţâind, până la noi!

(volumul *Fă ce dorești*)

26. CONCLUZII MUZICALE

Şi totuşi, în felul său, iubitorul de viaţă este şi el un om de principii şi de consecvenţă. A trăi intens – acesta este principiul lui călăuzitor. Diversitatea lui este un semn că se străduieşte consecvent să trăiască conform principiilor; pentru că armonia vieţii – a unicei vieţi care persistă ca o unitate treptat schimbătoare în timp – este o armonie construită din multe elemente. A suprima oricare dintre părţile diversităţii înseamnă a mutila unitatea. O fugă are nevoie de toate vocile ei. Chiar în bogatul contrapunct al vieţii, fiecare mică

melodie separată îşi are rolul ei indispensabil. Registrul muzical se încheie în om. În *om*. Dar Pascal a aspirat să fie mai mult decât un om. Printre tonalităţile împletite ale contrapunctului uman se aud cântece